Ion Bălu

G. CĂLINESCU

„...Ca orice artă, critica se bizuie pe reacţiuni sufleteşti şi e obiectivă în măsura lucrării libere a subiectivităţii omului.

Părerile drepte ale atîtor oameni de treabă s-au uitat şi au rămas nedreptăţile creatoare. Căci valoarea criticei stă în penetraţiune (şi în felul acesta malitia e mai ascuţită), în descoperirea de relaţii interioare nebănuite, care uimeşte pe cititorul pînă atunci dezorientat şi-l face prieten al operei, în ciuda chiar a concluziunilor criticului. Un critic pătrunzător, inteligent, recreator de opere nu poate să fie injust chiar cînd din patimă doreşte aceasta."

G. Călinescu

Lei 20,50

blamate violent de Aglae, le face ea la scurt timp după aceea, cu revoltătoare seninătate, în favoarea lui Titi.

Premisele rivalităţii sînt de extracţie balzaciană, şi Felix le află tot de la Otilia: „... tanti Aglae n-a putut-o suferi pe mama şi n-ar fi voit ca moş Costache să se însoare şi încă cu o femeie cu copii din altă căsătorie. Papa ţine grozav la copii, în felul lui, repet, şi ei toţi îşi pusese nădejdea că va creşte pe Titi et Co. şi le va lăsa averea."

Este cu adevărat Costache Giurgiuveanu un avar ? Dacă privim lucrurile în absolut, sau chiar raportîndu-le la Aglae, moş Costache rămîne un amator, şi avariţia lui simplă culoare. Aparenţele sînt împotriva sa. Lui Felix, sub felurite pretexte, refuză să-i dea în întregime sumele de bani ce i se cuvin de drept. Tînărul găseşte o dată un registru din care reieşea că pentru el se făcuse cheltuieli inimaginabile şi rămîne uimit de mărimea veniturilor şi a debitelor încărcate făcute în contul lui. Într-o zi, Felix îl surprinde pe bătrîn ascunzînd sub duşumea o mare sumă de bani. Altă dată, Giurgiuveanu, bolnav fiind, îşi face o reţetă. Preţul fixat de întîiul farmacist i se pare enorm, al doilea îi cere cu treizeci de bani mai mult, şi bucuros moş Costache se reîntoarce la cel dintîi : economisise treizeci de bani. Această ultimă scenă e, de fapt, singura curat obiectivă, fiindcă în restul cărţii percepem personajul prin optica celorlalţi eroi. Doar spre sfîrşitul romanului, boala îl readuce pe bătrîn în cîmpul observaţiei neutre. În fine, pus o dată în situaţia de a alege între Otilia şi Aglae, Giurgiuveanu ia după oarecare ezitare apărarea fetei. Cînd e sfătuit de Pascalopol să-nfieze fata, acceptă „pe jumătate gură", dar cedează. Pe Costache îl irită mai cu seamă cupiditatea sorei lui, pretenţia ei, exprimată nu o dată, de a-l moşteni. Nu întîmplător, după o masă copioasă servită la restaurantul pe care tocmai îl vînduse, bătrînul îşi dezvăluie gîndurile faţă de Felix : „Dacă nu mai sînt legi în ţara asta şi nu poţi să laşi ce-i al tău cui pofteşti, vînd mai bine. Dau eu cui vreau şi dumnealor ia vîntul." Invariabil, la toate persuasiunile lui Pascalopol, răspunde monoton : „Am eu planurile mele cu Otilia mea !"

Observat din acest unghi, Costache e opus caracterului Aglaei, şi e vădită simpatia cu care romancierul şi cîţiva dintre eroi : Otilia, Felix şi Pascalopol îl înconjoară, aşa că semnele de avariţie, comportamentul derutant, rar însă, rezervele sus-

gîndul îmbătrînirii : „...noi nu trăim decît cinci-şase ani !... Pe urmă am să capăt cearcăne la ochi, zbîrcituri pe obraz...", şi are încredinţarea unui sfîrşit pretimpuriu. Se află în gesturile Otiliei şi în vocea ei atîta tristeţe, trezesc gîndurile ei atîtea nostalgii şi după fiecare plecare stăruie în urmă un gol neaşteptat, accentuat de ultimele pagini. Melancolia se aşterne peste trecut, şi romancierul lasă un zîmbet, trist ca soarele de septembrie, să cadă peste Felix şi peste amintirile scumpe lui : „... într-o duminică, o luă pe strada Antim. Prefacerile nu schimbaseră cu totul caracterul străzii. Casa lui moş Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ţinută cu un lanţ şi curtea toată era năpădită de scaieţi. Nu mai părea să fie locuită. Cele patru ferestre din faţă, de o înălţime absurdă, înălţau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea uşă gotică avea geamurile plesnite. Felix îşi aduse-aminte de seara cînd venise cu valiza în mînă şi trăsese de schelălăitorul clopoţel. I se păru că ţeasta lucioasă a lui moş Costache apare la uşă şi vechile vorbe îi răsunară limpede, la ureche : — Aici, nu stă *nimeni !*" Setea chinuitoare de evaziune, de călătorii nesfîrşite a intrat în sufletul acestei fete, alături de puritatea şi senzaţia de prospeţime iradiată de fermecătoarea ei personalitate. Negreşit, Otilia este un simbol, întruchipare a aspiraţiilor lui Felix însuşi. Şi din acest unghi este uimitoare asemănarea de substanţă dintre Felix şi Otilia.

Felix reprezintă, în stare embrionară, omul superior, care-şi canalizează întreaga activitate în încordarea tipică a voinţei spre un ţel anume. El vine în Capitală cu hotărîrea precisă de a urma Facultatea de medicină, dar nu-l încîntă o banală carieră de medic. Ambiţiile sale ţintesc mai sus : Universitatea, cariera ştiinţifică. Foarte bine şi cu o undă de melancolie sînt analizate frămîntările tînărului la apariţia întîiului său articol într-o publicaţie ştiinţifică străină. Merge pe stradă cu revista în mînă, într-o stare de beatitudine deplină. Lumea toată, i se pare, se uita la revistă, ştiind că e autorul unui articol : „Era indiscutabil fericit". Pentru el începe o existenţă nouă : aceea de cercetător şi autor. Indiferenţa simulată a colegilor îl zguduie şi-i determină un rapid şi complex proces de conştiinţă, în care descoperim ecouri ale biografiei romancierului : Felix „jură să lucreze şi să studieze atît încît la vîrsta cînd unii îşi dau doctoratul el să aibă îndărătul lui o activitate publicistică remarcabilă. Şi se hotărî totdeodată să-şi re-

prime orice vanitate şi să nu mai comunice nimic nimănui, să nu mai amintească de scopurile lui, să se poarte în sfîrşit astfel, pînă cînd meritul lui va izbucni sigur şi indiscutabil peste cîţiva ani." Viitorul îl vede sub semnul unei activităţi ştiinţifice neîntrerupte. La o întrebare a Otiliei — „Şi ai să fii mulţi ani ocupat aşa?", răspunde imediat fără rezervă: „Cîţiva ani şi din ce în ce mai mult. Cu toate astea, adevărata muncă productivă, ştiinţifică, nu va începe decît după ce voi termina studiile. Am de gînd să mă specializez, să devin un nume." Cînd, într-o zi, îmbrăţişîndu-l, Otilia îi propune abandonarea totală plăcerilor cotidiene: „— Felix, gîndeşte-te bine şi răspunde-mi. Dacă o fată ţi-ar spune: am gust să cutreier lumea cu tine, să fac cele mai fantastice meserii, să ajungem dansatori în Mexic, ţi-ai lăsa, iubind-o, rosturile tale, ai renunţa la cariera ta, la studiile tale?", Felix o priveşte mirat, mai nevenindu-i să creadă că cineva îi poate pune asemenea întrebare.

În alţi termeni, G. Călinescu readuce în discuţie problematica *Luceafărului*. În Felix sălăşluieşte personalitatea de timpuriu orientată spre o activitate pozitivă, în care rolul principal îl joacă voinţa. „Singura carieră, îşi mărturiseşte gîndurile o dată, în care, ...un om normal, cum mă socotesc, poate ajunge în frunte, numai prin voinţă, este aceea ştiinţifică." Structural, un asemenea individ exclude aprioric, în materie erotică, dezlănţuirea pasională. El nu poate vedea în femeie decît un partener al propriilor aspiraţii: „Femeia o înţeleg ca tovarăşă a aspiraţiilor mele, ca un scop în acelaşi timp al tuturor sforţărilor", îi spune Otiliei, şi fata îl înţelege, dar intuieşte şi puţina pricepere a lui Felix în materie feminină, prin ea vorbind Cătălina: „— Felix, nu cunoşti bine sufletul feminin. O fată admiră un tînăr cu gînduri serioase, dar se oboseşte şi adesea preferă oamenii mediocri. Are şi ea idealul ei, acela de a plăcea cît e tînără, de a strînge pe bărbaţi în jurul ei. Un ambiţios e puţin egoist, orice ai zice, şi vrea să facă din femeie o icoană pentru uzul său personal", — şi fraza Otiliei prefigurează iarăşi destinul soţiei lui Ioanide. Voinţa tînărului îi inspiră fetei respect şi o face să trăiască sentimentul mediocrităţii: „Noi, fetele, Felix, sîntem mediocre, iremediabil mediocre, şi singurul meu merit este acela că-mi dau seama de asta". Şi altă dată: „Tu ai o pro-

funditate care sperie o fată", iar „fetele admiră pe oamenii ca tine şi merg după oameni ca Stănică."

Luate, în substanţa lor, ca puncte de referinţă, cele două personaje reprezintă ipostaze familiare ale romancierului însuşi. Sub raportul aspiraţiilor, Felix şi Otilia se completează reciproc. Ele sînt două voci ale aceleiaşi conştiinţe, simboluri ale unor tendinţe ireconciliabile, ale unor aspiraţii antitetice; vocea lui Felix reprezintă tentaţia absolutului, a Otiliei, tentaţia efemerului, a cotidianului.

Felix şi Otilia sînt proiecţii ale autorului pe planul ficţiunii artistice, cum proiecţii călinesciene sînt şi Stănică, şi Pascalopol. Este vădit transferul permanent de substanţă de la un personaj la altul, greutatea delimitării precise a individualităţilor. Chiar la o lectură repetată, cele patru personaje nu se ţin suficient minte, *nu sînt memorabile,* ca să împrumutăm vorbele cu care G. Călinescu însuşi caracteriza eroii lui Mateiu Caragiale, ele sînt fantoşele unei imaginaţii pururea juvenile. Proiectarea în spaţiul artistic este un procedeu comun al izolării, folosit de solitarii statornici. Nu întîmplător, punînd pe Felix să privească o fotografie a lui din copilărie, romancierul îl face să trăiască senzaţia intervertirii sexelor. Reproducem pasajul şi pentru interferenţele biografiei călinesciene cu a eroului său: „Felix fu surprins să nu se recunoască în băiat, al cărui păr, de altfel, era dat peste urechi cu ajutorul unei panglici.

— Asta eşti tu — lămuri Otilia, arătînd pe fată — şi ăsta sînt eu — şi puse degetul pe băiat.

Într-adevăr, fata cu părul lung, cam bălai, şi cu rochie cu platcă, garnisită cu dantelă, avea trăsăturile lui, îndeosebi nasul drept. Bizară fantezie a părinţilor de care Felix îşi reaminti vag. Ştia că avusese părul lung, înnodat în panglici pînă la vreo trei-patru ani, şi că purtase adesea rochie."

Dacă mutăm acţiunea romanului cu zece ani mai tîrziu, în 1919, observăm că multe lucruri se potrivesc cu viaţa autorului. Nu trebuie să vedem în biografia lui Felix copia identică a tinereţii lui G. Călinescu, dar el a avut vîrsta lui Felix şi gîndurile personajului ale lui sînt şi i-au înfiorat tinereţea, opunînd o lume de vis unei existenţe solitare. În acest sens, *Enigma Otiliei* este, pe plan artistic, compensarea unei adolescenţe frustrate, a unei copilării umile, eliberare de himerele tinereţii.

Otilia şi Pascalopol, Stănică şi Felix au o copilărie cu note comune : sînt orfani şi duc nostalgia unei familii. Există un transfer de substanţă continuu, ducînd, uneori, pînă la identitate în limbaj. Iată o scrisoare a lui Felix adresată Otiliei, scrisă în stilul bombastic al lui Stănică : „Dragă Otilia, Plecarea ta neaşteptată, hoţească, a zdruncinat în mine, la început, toate credinţele. Aveam o raţiune în viaţă şi îmi îndeplineam datoria cu sfinţenie faţă de ea. Şi tocmai tu m-ai înşelat, aşa cel puţin mi s-a părut..." etc.

Într-o anume măsură, Felix şi Stănică Raţiu sînt variante valahe ale lui Julien Sorel. Amîndoi manifestă încredere nestrămutată în propriile lor forţe. Aflat la antipodul lui Felix, Stănică reprezintă ipostaza pătrunderii în viaţă nu atît prin îndrăzneală, prin efracţiune, cît mai ales prin femei. Nu întîmplător propune Otiliei „o uniune de concepţii" : „Ei, cum ne-am înţelege noi ! Dumneata ai mult din caracterul meu ! Eşti liberă, independentă, lipsită de prejudecăţi." Romancierul urmăreşte tumultul interior al nerăbdării, mecanica înfrigurată a maşinaţiunilor gîndirii, şi foarte rar Stănică e lăsat să se desfăşoare obiectiv : de două-trei ori în casa Aglaei şi o singură dată în timpul vizitei făcute la tanti Agripina. În rest, se confesează lui Felix, şi tînărul îl ascultă amuzat, plictisit ori enervat, dar cu ură niciodată.

În faţa lui Felix, mai totdeauna, Stănică „răsare ca din pămînt", este epitetul cu care-şi însoţeşte romancierul acest personaj caracterizat prin ubicuitate. O dată, la colţul unei străzi, Stănică „răsări ca din pămînt" ; într-o seară, Felix simte mîna lui Stănică strîngîndu-i braţul la colţul altei străzi, Stănică apare pe neaşteptate în camera lui Felix, e găsit, în fine, oriunde. Privind lucrurile unilateral, am fi înclinaţi să vedem în Stănică Raţiu ipostaza smîrcului. Vin, în sprijinul afirmaţiei, gînduri ale personajului însuşi, dezvăluite cu oarecare cinism, optica prin care el judecă acţiunile celorlalţi : „Tînărul, adică Felix, zice el într-un rînd, e pezenvenghi, a prins mişcarea. Trăieşte cu Otilia şi stoarce bani de la moşier. Ăsta ajunge departe, să vedeţi. O să-l moştenească şi pe moş Costache." Şi cu alt prilej, adresîndu-se direct lui Felix : „Să fi fost eu în locul dumitale, azi Otilia era metresa mea şi aş fi stat eu cu ea acolo frumos în braţe, în locul lui Pascalopol". În realitate, Stănică prefigurează pe Gaittany, fără dignitatea acestuia : „Eu sînt ca un doctor, înţelegi ? Eu am con-

tact cu toate clasele sociale." Cu multă simpatie îl caracterizează pe Stănică romancierul însuşi. Stănică, în ascendenţa căruia se aflau albanezi veniţi de peste Dunăre, „era un sentimental cu instincte casnice, bucuros de a se vedea înconjurat de o numeroasă familie. Din păcate, sentimentalismul lui familial se complica cu o mare lăcomie de a-şi face o situaţie prin familie, de a moşteni, de a căpăta." Stănică suferă de o anume atrofiere a sentimentului voinţei, mulţumindu-se „cu mediocritatea lui liberă şi sigură, în aşteptarea unei lovituri". Rudele îi socotesc aşteptarea legitimă. Totul este scos din analiza minuţioasă a castei din care face parte Stănică, şi acesta este rostul descrierii vizitei lui Stănică în familia sa. Familia e de părere că totdeauna „căsătoria unui bărbat trebuie să fie condiţionată numai de avere", prin avere înţelegîndu-se lucruri fabuloase : „Prin urmare, Stănică, în ciuda sincerităţii sentimentelor lui pentru Olimpia, la început, fie şi sub formă nestabilă, se simţea vinovat de a fi călcat regula şi se temea să înfrunte ochii ironici ai rudelor." De aici vine agitaţia sa şi, folosind eufemismele, el încearcă să-i motiveze Olimpiei comportarea : „Iubirea mea... eu îţi apăr interesele tale, mă zbat pentru ele. Stau acolo ca să observ, ca să iau măsuri." Comportarea îl intrigă pe Felix, care nu-şi dă seama de intenţiile avocatului şi nu şi le poate explica. Şi o face autorul : „Stănică nu urmărea nimic special, aştepta, numai, înfrigurat lovitura care să-i schimbe cursul vieţii. Această relativă gratuitate a activităţii lui îl făcea fecund în idei şi ascuţit în intuiţii, ca pe un adevărat artist. Stănică era pretutindeni, întreba de toate, dădea sfaturi în toate direcţiile, era frate, părinte, consilier pentru orice, înduioşîndu-se de propriile lui improvizaţii sentimentale."

Pascalopol întruchipează opulenţa de vis a lui G. Călinescu. Situaţia materială prosperă îi dă posibilitatea satisfacerii capriciilor Otiliei. Cu puţin sînge grecesc în vine, Pascalopol este un epicureu rafinat, fin psiholog. A renunţat la studii pentru a-şi îngriji mama şi moşia, după moartea tatălui. Resemnarea îi e tristă, ca şi viaţa pe care o duce : „Vezi dumneata, domnule Felix, venim în lume cu gînduri mari, facem sforţări, dar cînd să înfăptuim, o datorie neprevăzută faţă de ai noştri ne împiedică. Atunci nu ne mai rămîne decît să dăm cale liberă altora şi dacă se poate să-i ajutăm. Un

astfel de ratat sînt şi eu, însă vreau ca aspiraţiile mele de natură artistică să le realizez în domnişoara Otilia."

Cele patru personaje se înţeleg, se completează unele pe altele şi îşi găsesc justificări reciproce. Să ne amintim, de pildă, simţămintele de prietenie şi gelozie, de stimă şi simpatie inexplicabile pentru Pascalopol, trăite de Felix, la moşia acestuia şi mai înainte, în timpul vizitelor în casa lui moş Costache, după cum sfaturile date de moşier lui Felix : „... a vă căsători acum e o nebunie, crede-mă. Sînteţi prea tineri şi nu vă cunoaşteţi bine unul cu altul. Pe domnişoara Otilia eu o cunosc bine. E ca o rîndunică : închisă în colivie, moare. Aşteptaţi să fiţi majori, să vă faceţi cariera..." sînt asemănătoare cu gîndurile exprimate de Otilia însăşi şi, de fapt, şi cu convingerile intime ale lui Felix.

Fantezie epică şi livresc

În anul următor apariţiei romanului *Enigma Otiliei*, G. Călinescu a arătat un interes sporit literaturii de pură fantezie epică. El iniţiază în acest sens în *Jurnalul literar* (nr. 10/5 martie 1939) un experiment literar şi formulează nişte consideraţiuni teoretice, care îşi menţin prospeţimea.

G. Călinescu pleca de la constatarea că romanul românesc „suferă de lipsa invenţiei" : „Scriitorul român este terorizat de ideea *observaţiei* (s. aut.). Critica are oroare de «senzaţional», de «poliţienesc» şi denunţă îndată pe culpabili." Călinescu argumenta că literaturile europene cu realizări fundamentale în romanul de observaţie au şi romanul senzaţional pur epic, şi dădea exemplul Franţei ce-l avea pe Balzac dar şi pe Dumas-Père. Şi conchidea : „Imaginaţia curată exercitează în însuşirea epică şi dă acel interes acut pe care omul îl are pentru orice visare". Intenţia criticului mergea, după cum se vede, în direcţia unei proze fantastice în genul poves-

tirilor extraordinare ale lui Hoffmann sau Poe. În același număr al *Jurnalului literar*, G. Călinescu publica primul capitol „absolut improvizat“ al romanului sau nuvelei senzaționale *Misterele castelului din Tristenburg*. Colaboratorii și criticii erau invitați să participe la acest joc superior intelectual și să redacteze urmarea pe care o întrevedeau : „Se cere dar, preciza G. Călinescu, repeziciune, promptitudine a imaginației și darul de întrevedere în cursul improvizației a liniilor organizației viitoare. În fond, aceasta trebuie să fie însușirea romancierului, temperată prin observație.“ Capitolul imaginat de G. Călinescu își desfășoară acțiunea în anul 1848, în minusculul principat de Tristenburg, așezat lîngă ocean. În castelul asupra căruia plutește un destin damnat, sosesc într-o noapte trei misterioși străini. Vizita le era așteptată. Accentul e pus pe sugerarea atmosferei sumbre, de Ev Mediu întîrziat.

Concluziile finale (expuse în *Jurnalul literar* nr. 17/23 aprilie 1939) sînt mai sceptice „...noi urmăream să căpătăm o narațiune care să ne pasioneze epic prin neprevăzutul, dar și prin logica momentelor“ — însă rezultatul a fost altul : „Mentalitatea în genere a autorilor români nu este epică și înclinarea lor nu este spre construcție, ci spre contemplare. Romanul nostru a devenit un lung basm, un lung poem fără altă rațiune decît aceea a călătoririi în fantastic. Iată motivul pentru care găsim inutil a-l mai continua. Alecsandri avea dreptate : românul e născut poet.“

După izbucnirea războiului, la Iași, „într-o fază de izolare desăvîrșită“, G. Călinescu imaginează narațiunea *Fata răpită* (*R.F.R.*, nr. 7/iulie 1946). Fragmentul publicat urma să fie începutul unui roman „cu aspect polițienesc, dar cu aurării de Vita-Nova“. Intriga se derula în jurul dispariției din Iași a unei tinere fete, fiica unui profesor „foarte hrănit cu cărți bune și naiv“. Interes prezintă descrierea străzii Toma Cosma (apărută și în *Vremea*, nr. 719/10 oct.1943, sub titlul *Iași ; strada Toma Cosma*). Ea ilustrează artistic aserțiunea formulată în *Istoria literaturii române* (compendium) : „...orașele românilor sînt niște mari sate“ —, dovadă suplimentară a marii noastre vechimi. Romanul „ar fi fost un prilej de reconstrucții lirice și de senzații rare“, dar a fost abandonat, deoarece, motivează prozatorul, „mi-am zis că poezia e poezie și proza e proză și un român nu-i născut să fie fantast“.

Scrierile grupate în volumul *Trei nuvele* (1949) apărute în cursul anului 1948 în *Națiunea* și *Viața românească* subliniază încă o dată cît de subțire este linia ce desparte caracterul romanesc al *Vieții lui Mihai Eminescu, Ion Creangă* și îndeosebi *Istoria literaturii române...* de literatura propriu-zisă. *„Iubita" lui Bălcescu* și *Catină damnatul,* nuvele de atmosferă în primul rînd, sînt construite, una pe o vorbă memorabilă, alta pe un gest simbolic. Acțiunea amîndurora se desfășoară cu puțin înaintea izbucnirii revoluției de la 1848.

„Iubita" lui Bălcescu reface balzacian interioarele epocii. Pretextul îl constituie sosirea la o soareà dată în casa iluminatului boier V. a doi tineri, și tot accentul cade pe sugerarea atmosferei febrile, premergătoare evenimentului. Unul din ei, înalt, slab, palid, dansează cu o demoazelă serdăreasă, turburată de nostalgia întrezărită în ochii interlocutorului, întreaga scenă fiind clădită pe sensul sibilin al cuvintelor. Tînărul mărturisește a fi îndrăgostit de o foarte frumoasă femeie ; demoazela bănuiește în confesia tînărului o aluzie indirectă, dar spre dezolarea ei află că iubita tînărului „se cheamă România". Totul e „adevărat". Propoziția memorabilă a lui Bălcescu : „Iubita mea se cheamă România" se află într-o scrisoare a acestuia către Vasile Alecsandri iar neverosimilitatea discuției dintre Bălcescu și serdăreasă e numai aparentă. *Catină damnatul* reconstituie, prin antiteză cu prima, Bucureștiul acelor ani, și scenele fundamentale sînt exterioare. Plimbarea fraților Catină în amurgul primăverii lui 1848 e un pretext de a reface, cu pasiunea de anticar a lui Odobescu, ambianța Podului Mogoșoaiei. O întrunire conspirativă are în centrul ei nervozitatea așteptării înnoirilor social-politice. Pe acest fundal regenerator se proiectează drama individuală a poetului. Ftizic, simțind apropierea sfîrșitului, Catină își dăruie energia revoluției. Pe ulița Lipscanilor, urcat pe o masă, poetul citește proclamația în versuri : „Fraților, timpul mîntuirii noastre a venit...", în vreme ce mîna desfășura simbolic o batistă pătată de hemoptizii. Culorile roșu-alb, roșu-negru, se contrapunctează, și un joc de umbre, lumini și gesturi solemne înfășoară asemeni faldurilor unui steag acțiunea.

În *Noi vrem pămînt,* nota livrescă e mai vădită, și narațiunea nu se ridică la nivelul celorlalte. Se fac simțite influențe, Duiliu Zamfirescu mai ales. Inspirată de răscoala

din 1907, nuvela pune accentul pe notarea reacţiilor clasei feudalilor. Autorul îşi însuşeşte punctul de vedere al Valentinei, tînăra fată întoarsă de la studii din Paris, la conacul moşieresc. Fata e zguduită de discrepanţa violentă dintre eleganţa celor din clasa cărora le aparţine şi lipsa de fast a imobilelor. Descrierea interioarelor ca şi resentimentele Valentinei amintesc descripţia conacului lui Gh. Eminovici şi comentariul lui G. Călinescu însuşi din *Viaţa lui Mihai Eminescu.*

Şi aici, contrastul joacă rolul principal, premisele fiind schiţate din primul moment. Valentina e atrasă de chipul pastoral al lui Niţă, un flăcău de 17-18 ani, „frumos ca Narcis", şi rămîne apoi absorbită în contemplarea frumuseţii unui florinţel oprit o clipă pe cerdac. Niţă observase scena şi pătrunde în cameră să-i aducă pasărea. Strigătul de groază al fetei apăsată de coşmarul nopţii precedente are valoare de simbol. Rostul lui e de a sugera incompatibilitatea apropierii dintre cele două clase sociale.

Necunoscut, ultima nuvelă a lui G. Călinescu, apărută în *Contemporanul,* în octombrie 1952, rămîne un reportaj despre moravurile electorale dinaintea întîiului război mondial, cu cîteva scene memorabile şi, pînă la un punct, reface artistic ideea lui I. L. Caragiale, din *1907. Din primăvară pînă în toamnă,* privind lipsa de principii a partidelor politice româneşti.

Suportul epic îl formează călătoria de propagandă într-un judeţ a noului candidat la deputăţie, Adam Celăreanu. Profesor la un liceu provincial, trecut de patruzeci de ani şi celibatar, Adam Celăreanu e zguduit de evenimentele răscoalei din 1907. Familiarizat cu metodele exacte din ştiinţe, anchetează pe cont propriu situaţia, şi „constatările sale fură înspăimîntătoare". Propunînd soluţii radicale cu o naivitate incredibilă, Adam Celăreanu se face numaidecît cunoscut în cercul politicienilor şi se lasă convins a candida la colegiul al III-lea, pentru un loc rămas vacant: spera „că de la tribuna parlamentară va putea vorbi ţării întregii". Însoţit de Nicu Electoru, pleacă în turneu electoral, şi două scene: sătenii bînd, seara, ţuică la o cîrciumă şi popasul într-o casă de ţărani par coborîte din *Desculţ.* Din reacţiile profesorului se vede numaidecît intenţia lui G. Călinescu de a-şi şarja eroul, dar caricatura devine bufă din clipa în care Adam Celăreanu, sechestrat în casa domnului Nicu, îşi priveşte

propria-i înmormîntare. Un amănunt: vizitîndu-l pe prinţul Vlad Mircea Negrescu, profesorul întîlneşte în casa acestuia pe madam Farfara, „mama viitoarei doamne Valsamaki-Farfara, notorie pentru marele ei talente genealogiste..."

Bietul Ioanide

Enigma Otiliei era o carte clasică în maniera realistă a secolului trecut. *Bietul Ioanide* surprinde prin structura lui modernă, armonioasă sinteză, unică în dezvoltarea romanului romînesc, a trei elemente romaneşti: metoda lui Balzac, tehnica narativă proustiană şi dialogia modernă. Toate se împletesc într-o proporţie absolută şi peste toate se aşterne personalitatea unificatoare călinesciană atît de adînc, încît *Bietul Ioanide* aduce în lumea operei de artă perfecţiunea sferei.

Întîlnim şi acum personaje luptînd pentru realizarea ţelurilor cu acea încordare a voinţei tipic balzaciană, dar reţinem îndeosebi paginile de rară poezie a străzilor, a clădirilor, ori inefabilul interioarelor. Din notarea detaliilor arhitectonice, din descrierea mobilierului, a culorii, şi indicarea aşezării lui, salonul lui Saferian Manigomian se transformă într-un cosmos, sugerînd un anume prezent şi trecut: „Era o încăpere foarte mare şi înaltă, de tavanul căreia atîrna un gigantic lustru de alamă, autentic bisericesc, cu douăzeci şi patru lumini electrice. Pe o latură se afla o sofa lată şi scundă (sofaua lui Saferian), învelită cu un covor oriental, peretele respectiv fiind el însuşi acoperit cu un şal turcesc bătînd în nuanţa tutunului uscat, iar de o parte şi de alta, cîte o fereastră înaltă acoperită cu draperii de pluş roşu. Aproape îndată lîngă unghiurile odăii, către acest perete, cîte o uşă cu două batante se deschidea către alte odăi laterale, uşi încununate de cîte un fronton grec foarte complicat, cu detalii, şi vopsite cu un lac alb impecabil, contrastînd cu

sîngele închegat al zugrăvelii. Pe unii din pereţii cu uşă albă, deasupra unei mensole-altar de marmură, se vedea o excesiv de mare oglindă veneţiană, încadrată într-o ramă îngustă de argint afumat, şi astfel înclinată încît transporta tot interiorul salonului într-un plan adiacent nebulos şi la un cot mai înalt." Undeva, printre mesele de metal încrustat şi intarsiat, printre bergerele franceze de stil Aubusson şi sumedenia de picturi reprezentînd peisaje orientale, se simte gustul îndoielnic, sugerat cunoscătorului de două imense portrete de femei, pictate în maniera lui Mirea şi Stoenescu. Prea numeroasele fotolii, cele cîteva zeci de sfeşnice îngrămădite într-o vitrină, vrafurile de ediţii din secolul al XVIII-lea, teancurile de chilimuri şi covoare persane împăturite şi întoarse pe dos incită nu numai curiozitatea cititorului, dar dau salonului lui Saferian puţin din atmosfera fetidă a „casei cu molii" : „mirosea în aer a cafea, dar şi a ceva putred şi descompus".

Metodei balzaciene i se alătură tehnica proustiană a narării. Relativ des, G. Călinescu introduce în realitatea prezentului amintirile aşa cum le recheamă în conştiinţă memoria involuntară. Procedeul e folosit atît de autor, cît şi de eroii săi. Cînd un personaj are o anumită comportare, autorul intervine, divagînd, şi oferă fapte ce explică amintita conduită. Cînd, de pildă, un constructor îi aduce lui Ioanide la cunoştinţă : „Domnule arhitect, a căzut Varşovia !", Ioanide, „picat din alte sfere", îl priveşte fără a înţelege şi răspunde cu nevinovăţie : „— Şi ce dacă a căzut Varşovia !" Abstracţia lui Ioanide, poate trezi nedumeriri, şi atunci intervine autorul. El face o „paranteză" — cum ar zice Camil Petrescu —, explicînd o mai veche teorie a arhitectului, conform căreia acesta clasifica indivizii în oameni metafizici şi oameni pragmatici. Un metafizic în concepţia lui era — spre deosebire de pragmatic, care înţelegea viaţa numai „fenomenal" — un om cu năzuinţa abstragerii din cotidian, preocupat fiind numai de liniştea gîndurilor sale : „Omul metafizic e viclean, zicea Ioanide, îţi rîde, se face că te ascultă, trece pe stradă uitîndu-se în dreapta şi în stînga, în fond e absent. Se preface ca să scape de contingenţe." Alteori, un cuvînt, o întîmplare povestită de cineva, ivirea în discuţie a unui nume trezeşte în mintea interlocutorului cele mai felurite scene şi întîmplări, şi autorul le transcrie întocmai.

În fine, dialogia este subordonată epicului. Fraze întregi comprimă, reținînd esența, numeroasele dialoguri sau monologuri. Caracteristic este începutul cărții, a cărei tehnică nu e cu nimic mai prejos de a lui Thomas Mann, de exemplu : „Cînd Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se întîlnească la cinci, la ceaiul oferit de Saferian Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemență crescîndă. (—Dar ai spus că vii ! — obiectă zîmbind deconcertat Gaittany.) Nu înțelesese bine, sau aruncase vorba din politeță, fără a medita mai mult, pretindea el. Și intră într-un șuvoi de explicații, cu mult prea abundente. Casa lui Manigomian nu-i plăcea, prea multa iarbă din curte îi deștepta imaginea cimitirului, individul avea prea mare respect de vegetal și lăsa scaietele să crească în crăpături de trotuar. Totdeauna spusese că arhitectura trebuie să se purifice de orice natură vie. Intrarea cu coloane de tencuială îi făcea rău. — Sinistru !" Etc., etc.

Prin numeroasele personaje aduse în scenă, prin multitudinea problemelor puse, prin varietatea unghiurilor de percepție și mediul social observat, primul capitol al romanului, construit pe trei coordonate esențiale, recheamă prin analogie, la scară redusă, începutul epopeii *Război și pace*. În salonul lui Manigomian, romancierul regizează o reuniune mondenă. Pe mari scaune încrustate în sidef, Panait Sufleţel, Dan Bogdan, Ion Pomponescu, Bonifaciu Hagienuș, Andrei Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Dinu Gaittany, intelectuali „putrefiați de cultură", alături de Angela Valsamaki, Smărăndache, Smărăndăchioaia, așezați în cerc în jurul sofalei pe care se afla întins stăpînul casei, făceau conversație. Centrul atenției era, bineînțeles, Ioanide ; el, informa Gaittany societatea, nu putea veni „luna asta", la Manigomian, „fiindcă îl supără apusul soarelui". Discuțiile servesc romancierului în analiza lui Ioanide pe fețe felurite. Deocamdată sumare, caracterizările incită curiozitatea, dar folosesc în aceeași vreme luminării colțurilor ascunse ale sufletului celorlalte personaje.

Toți cad de acord că Ioanide este un original, dar sub originalitatea acceptată de toată lumea, interlocutorii încearcă a descifra nuanțele care, adunîndu-se în jurul arhitectului, să permită conturarea și șlefuirea imaginii de impuritățile accidentalului.

Ioanide este un epicureu, nu disprețuiește sexul opus și „dispare" deseori de acasă cu fete : „El e Ahile, aruncă o vorbă

Sufleţel, în veşnică expediţie erotică, filozoos, iubitor de viaţă". Spre indispoziţia lui Pomponescu, fost şi viitor ministru, Dan Bogdan îl socoteşte pe Ioanide „cel mai mare arhitect pe care l-am avut", „un geniu" : „Ioanide nu-i un profesionist, el visează lucruri, poate imposibile la noi, care însă sînt normale în altă parte. Eu mă mir că nu se duce în străinătate." Îi este disecată, în continuare, viaţa familială. „Cleric vagant", Ioanide se lipseşte de o locuinţă particulară pentru voluptatea de a locui un timp anume, prin clauze introduse în contract, în casele ce le construia altora. Căsătorit (soţia lui „e o femeie foarte fină" — Pomponescu ; „a fost o frumuseţe rară" — Valsamky), Ioanide are doi copii adolescenţi, dar nu iese niciodată cu ei. Sfărîmat sub loviturile grave ale pendulului, primul tablou se închide cu apariţia lui Ioanide.

În acest al doilea tablou, atenţia prozatorului se fixează asupra asistenţei. Cineva începe o discuţie banală, şi convivii participă cu deferenţă, însă fiecare îl caracterizează mental pe arhitect, dîndu-şi frîu liber resentimentelor, şi gîndurile fierb. Contemplat ca un obiect de Gonzalv Ionescu, invidiat de Pomponescu pentru „nepăsarea-i copilărească", privit cu complicitate de Hagienuş, care-l surprinsese în dimineaţa aceea îmbrăţişînd-o pe Sultana, fiica lui Saferian, Ioanide mănîncă smochine, îi priveşte în treacăt pe Gonzalv şi Gaittany, cu nepăsare pe ceilalţi şi complet absent monologhează, surîzînd interior : „În Asiria aş fi avut de lucru, nici vorbă. Aş fi ridicat Babilonul pe Euphrat, zidind în cărămidă şi bronz. Nu mă-ncurcam cu reparaţii. Scobeam un şanţ uriaş în chip de pătrat, umplîndu-l cu apă şi, din lutul respectiv, scoteam cărămida cu care clădeam zidul exterior. În mijlocul pătratului aş fi construit un turn ameţitor, punînd paralelipiped peste paralelipiped. Lipeam peste tot basoreliefuri colosale şi monştri de teracotă."

Consultarea impacientată a ceasului de către Gaittany, ridicarea şi salutarea asistenţei cu „nuanţele cele mai dulci cu putinţă" constituie prilejul plecării majorităţii. Rămîn cinci inşi ce se privesc unii pe alţii din felurite, precizează autorul, „unghiuri morale de vedere". Ioanide se uita „discret interogativ" în ochii lui Saferian ; Sufleţel, care pusese ochi pe direcţia unei pinacoteci, schimba „priviri suspecte" cu Hagienuş, funcţionar în minister, de avizul lui depinzînd numirea ; Gonzalv

Ionescu aştepta, pîndind pe arhitect, în speranţa că acesta îi va divulga o ştire. Şi peste întreaga scenă curge o convorbire pe motive banale.

Considerat geniu uneori, contestîndu-i-se violent orice valoare alteori, Ioanide este în realitate un filosof din familia lui Şun. „Dumneata, i se adresează el lui Gaittany, poţi să rîzi, un om ca mine, care se izolează, vede universalul şi ignorează particularul". Nici vorbă, Gaittany nu-l înţelege, şi din relatarea Angelei Valsamaky, cum că, odată, arhitectul, cu buzunarele pline de cireşi cărnoase culese dintr-un pom aflat lîngă un mormînt, îi spusese : „Madam Farfara, am să-ţi spun un secret : Am mîncat din bunica dumitale", asistenţa reţine amuzată doar bizareria omului. Reflecţia lui Ioanide ilustra grav ideea filosofică mai generală a interdependenţei regnurilor, observată şi de Şun : „Din lemn se fac leagănul şi sicriul, şi sîngele nostru se scurge din nou în nimic prin vinele pomilor".

Toată substanţa romanului aici este condensată, şi primul capitol sugerează structura lui compoziţională. Materia epică a cărţii e absorbită de trei momente fundamentale, în jurul cărora se organizează reacţiile eroilor şi le determină atitudinea faţă de mediul ambiant. Prima parte e statică ; personajele aşteaptă intrarea în scenă ; se schiţează caracterele, se conturează pasiunile, se sugerează viitoarele linii de dezvoltare ale conflictului. Pe eroi, deşi trăiesc în mijlocul unei lumi concrete, determinată istoriceşte, mediul înconjurător îi lasă indiferenţi. Infiltrarea germenilor ciumei, ca să folosim metafora lui Camus, marchează următoarea etapă epică ; acţiunea se precipită, ritmul e viu, tensiunea febrilă ; viaţa socială pătrunde în viaţa eroilor, pentru unii cu consecinţe tragice. După extirparea flagelului, eroii se străduiesc să revină la viaţa şi habitudinile lor, izolîndu-se iarăşi în mijlocul evenimentelor politice, şi romanul revine la compoziţia iniţială.

Citadine prin excelenţă sînt romanele călinesciene, dar de la *Cartea nunţii* la *Bietul Ioanide* e vizibilă continua lărgire a mediului. Prin conexarea unor variate zone de investigaţie epică — o singură secvenţă, de exemplu, din capitolul al III-lea, înfăţişează o concisă „viaţă de ţară" —, *Bietul Ioanide* devine o amplă frescă socială a României, puţin înainte şi în timpul izbucnirii celui de al doilea război mondial. Cei care au remarcat lipsa suportului epic al romanului

n-au observat că tocmai timpul istoric, riguros determinat de romancier, imprimă cărţii ritmul lui.

Mulţi s-au înspăimîntat de compoziţia stufoasă a cărţii, dar intelectul e turburat să descopere dincolo de aparenţe schematismul clasic al marilor romane. Cartea nu e un acvariu, un posibil dosar de existenţe, ci pinacoteca umanităţii unei epoci, o incursiune monografică în sufletul unor oameni eterni, studiaţi pe latura lor categorială de prototipi, de numeni. În acest sens, romanul este opera unui moralist, care construieşte caractere în maniera lui La Bruyère, dar cu tehnică modernă. Lumea imaginată e pusă în toate situaţiile posibile, privită prin ipostaze comice sau tragice, scăldată în umbre şi lumini cu scopul, nedeclarat, de a-i studia umanitatea.

Cu *Bietul Ioanide* pătrunde, pentru prima dată în literatura noastră, *intelectualitatea română* în ansamblu, ca grupare, categorie socială.* *Bietul Ioanide* reeditează în alte coordonate geografice şi istorice lumea lui Proust. În paginile cărţii evoluează miniştri, profesori universitari, consilieri, specialişti în cultura antică, arhitecţi, pictori, negustori rafinaţi, aproape esteţi, oameni, într-un cuvînt, subţiaţi prin cultură, cu voluptatea colecţionării tablourilor bune, a vestigiilor antice, a mobilelor fine, a cărţii rare. Toţi citesc şi vorbesc în două, trei limbi ; specialiştii cunosc şi limbile clasice.

Ce se observă numaidecît este relativa lipsă de tradiţie a acestei intelectualităţi. E foarte posibil ca strămoşii lui Dinu Gaittany să fi stăpînit vreo găitănărie pe una din uliţele lăturalnice ale Bucureştilor din veacul trecut, asemeni jupînului la care fusese calfă Tudose, hagiul, iar nepotul, lustruit prin studii superioare, şi-a occidentalizat numele. Unii : Gonzalv Ionescu, Bonifaciu Hagienuş sînt de provenienţă mai recentă, naşterea lor fiind contemporană — onomastica e o dovadă — cu lumea eroilor lui Caragiale. Alţii : Gulimănescu, Dan Bogdan îşi trădează originea rurală. Fiu de preot, Ermil Conţescu şi rudele lui alcătuiesc o forţă socială covîrşitoare. Bărbaţii urmaseră profesii intelectuale solide, femeile de asemeni. Toţi erau profesori universitari, directori în ministere,

---

* Cine a răsfoit publicistica lui G. Călinescu nu poate fi surprins de ambiţia romancierului ; ea e legitimă. Pe o distanţă, anterior, de peste un deceniu, Aristarc analizase teoretic cele mai diferite tipuri de intelectuali, în numeroase *Cronici ale mizantropului : Despre ratare, Patru moduri, Nu te canoni, Să omorăm timpul etc., etc.*

directori de bănci ; profesoare în licee, farmaciste, dar toţi aveau oroarea ineditului. În substanţa lui, Conţescu este un Ion intelectual : „Aşa precum agricultorul caută să aibă cît mai mult pămînt şi să-şi consolideze prin moştenire, alianţă şi cumpătare, patrimoniul, familia Conţescu îşi adjudeca posturile din învăţămînt (facultăţi, politehnici, laboratoare)". Clanul Conţescu constituia o viguroasă colectivitate, şi eventualitatea pătrunderii unui intrus era exclusă aprioric.

În lumea intelectualităţii circulă, fără a permite vreo apropiere, *aristocraţia românească*. Descendenţi ai familiilor voievodale româneşti, ca prinţesa Hangerliu, cultivau legături de rudenie cu vechi familii din întreaga Europă. Bătrîna nutrea ambiţii nemăsurate de putere ; îşi presăra vorbirea cu fonetisme munteneşti : „dă ce, pă ce", profera înjurături mustoase : „tu-ţi Paştele mă-ti", „crucea mamei lui", afişa un aer de autentică prinţesă română, iniţia intrigi politice şi visa „restaurarea dinastiilor române, adică a ei". Ilustra familie aduce pe lume exemplare „de esenţa imbecilităţii", ca Max Hangerliu, un Paşadia modern, minus studiile aceluia.

Alături de vlăstarele cu sînge voievodal în vine, îşi duceau existenţa urmaşii feudalilor mici şi mijlocii, a căror spiţă cobora pînă spre veacul lui Grigore Ureche. Familiile Farfara şi Valsamaky se înrudeau, prin diferite alianţe, cu personalităţi proeminente ale istoriei literare : fraţii Goleşti, Grigore Alexandrescu, Alecsandri şi urmăreau, documentar, arborele genealogic cu cîteva secole în urmă. A intra într-o asemenea familie fusese visul lui Mateiu, fiul mai mare al lui Caragiale. Familiile alcătuiau un cerc de oarecare lărgime, dar închis cu cerbicie şi „înzestrat cu arhivă scrisă, orală şi iconografică". Aproape toate păstrau piese mobiliare de epocă, volume în chirilică, fotografii multe şi portrete ale strămoşilor. La începutul secolului al XX-lea, familiile feudale se transformaseră într-o „pătură cu aparenţe de burghezie", în mici proprietari rurali cu numele formate din două părţi : Teodorescu-Flămînzi, Muşescu-Ciumuleşti ş.a., magistraţi în prăfuite tîrguri provinciale, funcţionari, călugări... În *Bietul Ioanide,* aristocraţia rămîne deocamdată pe un plan secund.

În faţa ochiului critic sare îndată efortul romancierului de a clasifica indivizii pe categorii morale şi caractere. Bonifaciu Hagienuş, de pildă, făcuse studii eminente, îşi luase doctoratul la Bonn în limbi orientale şi cînd mergea în străinătate

era primit cu stimă de mulţi iluştrii oameni de ştiinţă. Cunoştinţele sale erau extraordinare, biblioteca lui adăpostea exemplare unice * în ţară, şi omul putea să citească şi să comenteze, ori să dea sugestii nu mai puţin surprinzătoare, în descifrarea unor inscripţii dificile. „Ştia tot ce se putea şti, fiind extrem de disociativ", însă scrisul îl înhiba. Nu se încumeta să treacă „de titlul lucrării".

Un leneş identic era şi Sufleţel Panait. Consilier de stat, Sufleţel nu avea obligaţia de a presta un servici de birou, ci lucra acasă „tihnit şi fără grabă", într-un costum de haine aflat „în ultimul stadiu al eroziunii", la întocmirea unui corp de inscripţii latine despre Dacia şi a unei culegeri de documente medievale în limba latină. În doi ani de zile redactase numai două coale ; sub raport ştiinţific, lucrarea era ireproşabilă, şi specialişti străini o recenzaseră cu multe laude. Data probabilă a terminării lucrării era foarte relativă, şi toată lumea, inclusiv forurile competente, acceptau lucrurile ca normale. Înrudit prin origine cu ceilalţi, Andrei Gulimănescu, profesor la Facultatea de drept, era, privind lucrurile profesional, un descendent al lui Caţavencu. Nu profesa totuşi avocatura. N-avea ticuri, ci gusta doar voluptatea „de a trăi pe picior mare". Îşi pregătea atent cursurile, „repetîndu-le cu îmbunătăţiri", cumpăra cărţi „din instinctul obligaţiei profesionale" şi le citea precum alţii gazetele. Specialist eminent era şi Dan Bogdan, fiul unui ţăran sărac din Buzău. Studiile de fizică le-a făcut la Hamburg şi Viena. Cultura n-a rămas fără efecte : i-a agravat „toate tarele spiritului moral, făcîndu-l sastisit, întortocheat, disimulat pînă la agasare."

Deşi de origine comună, între cele două tipuri de intelectuali diferenţierile temperamentale sînt notabile. Ultimii doi

* Subteran, în textul romanului pulsează, pentru cine cunoaşte părerile anterioare ale romancierului, un substrat polemic. Cartea ilustrează artistic — avem în vedere numai paginile referitoare la intelectuali — aserţiunile călinesciene formulate pe antiteza : Occident = civilizaţie ; Orient = barbar, în diverse *cronici ale mizantropului* şi reluate dintr-o perspectivă generală în *Specificul naţional*, capitolul final al *Istoriei literaturii...*, din care reproducem, pentru similitudinea atmosferei, cîteva fraze : „Ne va trebui multă străduinţă [...] de a dovedi Occidentului că suferim de prea multă instrucţie, că intelectualul român e blazat şi priveşte cu un zîmbet de îngăduinţă sforţările conferenţiarului străin de a fi plat, că [...] toată problema la noi este de a formula personalitatea noastră şi de a spori pe drumuri sigure creaţia de valori" (p. 886).

văd în profesie o obligaţie pe care şi-o îndeplinesc, dacă nu plictisiţi, în orice caz fără pasiune. În schimb, Hagienuş şi Sufleţel gustă voluptatea civilizaţiei. Dimineaţa, ultimul, într-o cămaşă de noapte croită din pînză groasă ţărănească, recita cu glas tare versuri din antici, pe care le comenta cu glas tare soţiei. Hagienuş îşi făcea siesta aidoma îmbrăcat şi, după ce lua în mîini o carte de sinteză despre popoarele vechi, „se simţea plumbuit" şi adormea cu cartea alături. Evident, nici unul nu avea sentimentul ratării.

Ermil Contescu, profesor universitar de geografie, îşi făcuse cu greutate studiile în străinătate. Idealul vieţii lui se concretizase în întocmirea unui tratat de biogeografie. Prezumţia îl paraliza („Nu tipărea nici un rînd pînă nu se informa asupra tuturor publicaţiilor") şi avea tăria de a amîna pe un timp indefinit publicarea fie şi a unei simple note, însă era cu adevărat pentru ştiinţă, cercetînd şi notînd totul, cu „uimirea unui om din prima generaţie de cercetători". Gonzalv Ionescu îi seamănă în multe privinţe de altfel, şi destinele lor se vor împleti. Omul nutrea cultul bibliografiei, cult înţeles ca o proslăvire a tot ce fusese dat la iveală în materia respectivă şi o cunoaştere la zi a ultimului articol de ziar. „Pentru Gonzalv Ionescu, o carte devenea un pachet de hîrtie lipsit de orice valoare, indiferent de ideile ei, dacă un autor ar fi fost citat greşit, ca bunăoară anul apariţiei operei sau necunoaşterea unui articol de gazetă recent, cu raport la teza respectivă."

Intelectualitatea plăsmuită de G. Călinescu alcătuieşte o umanitate mutilată. Recluziunea lui Hagienuş şi Sufleţel ar putea fi considerată o evadare, o formă de apărare a unor idealuri, precum întoarcerea în trecut poate semnifica un protest tacit faţă de societate. Nu e întîmplător faptul că oamenii îşi dezvăluie adevărata lor fire numai în mediul familial. Bucuria existenţei nu le-o dă activitatea cerebrală în domeniul de cercetare, ci cumularea celor mai diverse funcţii, sinecuri bine plătite, fără obligaţii precis stabilite şi, fără legătură cu specializarea lor. Panait Sufleţel visează direcţia unui muzeu, Andrei Gulimănescu se strecoară în posturile cele mai obscure : cenzor la o bancă, lector la o editură, consilier juridic la vreo întreprindere etc. De aceea, trăsătura principală ce caracterizează această lume este maleabilitatea, cameleonismul,

adaptarea la mediu, exemplarul reprezentativ rămînînd Gaittany.

Gaittany este un Swann de extracţie umilă, circulînd în sfere suprapuse. În Gaittany se păstra intact instinctul strămoşesc. „Instinctul de a porunci, notează autorul, era la el incoercibil şi pentru a şi-l putea exercita ar fi suportat orice umilinţe, răscumpărate însă cu dreptul de a patrona la rîndu-i." De aceea căuta numai instituţii cu caracter autonom, unde funcţia de conducător dădea puteri nelimitate asupra întregului personal, aşa cum odinioară străbunii porunceau calfelor. De altfel, pornirile ancestrale răbufneau prin vreme, şi Sufleţel aude o dată în biroul lui Gaittany „strigăte oribile", un ţipăt „formidabil, strident, imperios ca al unui arendaş faţă de argaţi..." În lume, Gaittany era un actor. Nehazardîndu-se să-şi decline părerea oral, mima, folosind efecte felurite, studiate pe consultarea rapidă a impresiei generale.

Lipsiţi de posibilitatea percepţiei superioare a evenimentelor, împinşi de o atavică dorinţă de acaparare, indivizii au un singur ideal : parvenirea. Toţi aceşti intelectuali nu sînt la urma urmelor decît nişte specimene de Stănică Raţiu, dar mondeni, stilizaţi, cultivînd în lume manierele elegante. De aici obstinaţia unora, ca Gonzalv Ionescu, în a-şi urmări realizarea ţelurilor. Cu o deosebire însă. Cultura le-a adus ca notă comună discreţia profundă, lipsa de volubilitate. Stănică Raţiu era agresiv, capabil de orice maşinaţiuni, dar îşi formula deschis admiraţiile şi ostilităţile. La drept vorbind, aceşti intelectuali sînt nişte aventurieri „ce caută titlurile veacului" : ministru, profesor universitar, medic. „Voluptăţilor orientale, meditează Ioanide, li s-au substituit altele : plăcerea de a citi, de a călători. Strămoşul lui Hagienuş vorbea poate turceşte şi mînca friganele cu migdale şi scorţişoară. Acum Hagienuş devora muşchi la frigare şi se ocupa cu misterele Cabire." Pe eroii cărţii îi caracterizează o cupiditate devorantă, instinctul de acaparare îmbrăcînd forme comice. Aflînd că o asociaţie americană dăruise institutelor de învăţămînt superior un număr de perechi de pantofi de bizon şi că se împărţeau studenţilor cu avizul forurilor competente, Dan Bogdan face o vizită protocolară lui Ioanide şi îi solicită o recomandaţie pentru nepot.

Departe de a constitui scheme, eroii din *Bietul Ioanide* sînt oameni vii, asupra fiecăruia apasă un destin. Bonifaciu Hagie-

Le cousin Pons

nuş, supranumit şi regele Lear, este un veritabil personaj balzacian, şi în casa lui e recompusă atmosfera din *Vărul Pons*. Copiii îşi suspectează părintele ; guvernanta spionează prin gura cheii mişcările istoricului.

Cuplul Gonzalv Ionescu — Ermil Conţescu e legat printr-un destin tragi-comic, asupra căruia G. Călinescu revarsă ironia incisivă a lui Molière. Gonzalv Ionescu visa o catedră universitară de geografie. Procedînd „ştiinţific", îşi alcătuise o listă completă de profesori, unde trecuse chestiunile privitoare la opera acestora, pensionare şi mai cu seamă asupra sănătăţii şi urmărea atent evoluţia. Ca un alt Eleutheriu Poppescu, Gonzalv Ionescu îşi punea speranţele într-o întorsătură favorabilă a norocului şi aştepta. Conţescu are un atac de apoplexie, şi Gonzalv întrezăreşte materializarea visului. Boala geografului are sinuozităţi exasperante, şi Gonzalv trece cu repeziciune prin stări sufleteşti antitetice. Veleităţi de om de ştiinţă ? Nicidecum. Se sugerase la un moment dat că lupta pentru existenţă a eroului ar fi determinată de un mobil social. Cînd Pomponescu îl întîlnise pe stradă cu trei copii de mînă fusese „impresionat" şi ministrul viitor „se gîndi că Gonzalv trebuia ajutat să obţină o catedră." În realitate, voinţa lui Ionescu îşi avea obîrşia în cel mai autentic parvenitism. Profesoratul universitar era singura profesie ce conferea, comentează romancierul, „un soi de nobleţă cu trepte", după abolirea privilegiilor feudale. Catedra ipotetică şi-o închipuia dotată cu numeroase conferinţe, şefi de lucrări şi asistenţi, astfel încît „apariţiile sale în anume împrejurări să se producă în mijlocul unui întreg stat major". Onorurile visate îi umpleau sufletul de beatitudine.

În lumea aceasta robită patimilor, romancierul urmăreşte contrapunctic destinul a două personaje pe umerii cărora se sprijină materia epică a cărţii : Ioanide şi Ion Pomponescu.

Ioanide este un simbol, simbolul geniului. Nu întîmplător nu are pronume. Pînă şi soţia lui îi spune aşa „Bietul Ioanide, munceşte necontenit. Ce om superior !" Cu sînge mediteranean în vine — „...cineva probabil a fost grec de origine în familia sa" —, Ioanide e un temperament meridional înclinat spre construcţii imense, asemeni grecilor antici, excluzînd deseori preocuparea de utilitate. Proiectat pe plan simbolic, el reprezintă spiritul constructiv, setea nepotolită de creaţie a umanităţii. Visător, cu năzuinţa unei incerte şi viitoare modernizări a Căii

Victoriei, alcătuise o machetă în maniera de gravură, în stilul neogrec. În sertarele sale se aflau sumedenii de schiţe, reprezentînd construcţii de interes comun : bazilici, palate comunale, foruri cu statui colosale în nişe, şi visurile sînt motivate subtil : „... totuşi exerciţiul meu are un tîlc. Pînă cînd o să stăm aşa într-o adunătură de cocioabe ? Bucureştii trebuie să-şi ridice odată un monument fundamental în jurul căruia să pivoteze oraşul, ca Louvrul la Paris, Kremlinul la Moscova, Palazzo del Comune la Florenţa, Domul la Milano şi celelalte." Era compensaţia artistică a deziderattului formulat într-o *cronică a mizantropului* din *Jurnalul literar*, 1939.

În lipsa posibilităţii efective de a-şi transforma visele în realitate, Ioanide ridică construcţii pentru burghezi şi se ocupă de sexul slab. Ca şi Stendhal, Ioanide e un colecţionar de senzaţii, însă „mai mult curios de forme şi experienţe şi, cu cît înainta în vîrstă, i se părea a descoperi la foarte multe femei, mai cu seamă tinere, un prestigiu al bărbatului matur, rece şi îndrăzneţ cu nepăsare." Aparent dezordonat în viaţa de toate zilele, Ioanide oferea imaginea statuii turnate în bronz, şi privirea lui îndreptată „fără greş spre un ţel foarte îndepărtat" producea efecte inexprimabile, mai cu seamă asupra femeilor. Nimic mai greşit decît a deduce de aici o eventuală înstrăinare sufletească de Elvira. Ioanide îi nutrea un „devotament absolut", şi numai gîndul că prin capul Sultanei a putut trece ideea unui divorţ îl jigneşte. Pentru el, familia reprezintă „o instituţie sacră". Elvira era Junona, simbolul solidităţii căminului. Intuindu-i punctul de vedere, Elvira accepta tacit infidelităţile. Ioanide îşi căuta şi o motivare superioară : „... bărbatul, explică el Erminiei Hergot, e totodată un expert eugenic al femeii. El e obsedat de orice formulă fizică extraordinară, are amorul-propriu de a înscrie în galeria sa exemplarele rare." Femeia în acest sens „... e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător. Un rapt, o inspiraţie, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sînt multiple şi ochiul e mereu solicitat de inedit."

Oricît ar părea de ciudat, nu Ioanide e eroul principal al romanului. El e totdeauna egal. Chiar tragica pierdere a copiilor nu-i modifică substanţial conduita, deşi frămîntările lui sînt epuizante. E aici concretizată o idee mai veche a criticului şi istoricului literar, dezvoltată în capitolul despre Cezar Petrescu din *Istoria literaturii române... :* geniul nu poate fi

erou de roman. În schimb, evoluţia vieţii lui Ion Pomponescu cunoaşte o traiectorie parabolică. Antiteză a lui Ioanide, Pomponescu este un ratat, ca şi ceilalţi, cu singura deosebire că el e conştient de ratarea lui.

Fiu de profesor provincial, „fără nimic şocant“ în starea lui civilă, Pomponescu era profesor de beton armat la Şcoala de arhitectură, şi Ioanide îl preţuia ; multe din ideile lui le aplica în construcţiile sale. De-a lungul anilor, activitatea profesională fusese lăsată pe plan inferior, idealul omului fiind viaţa politică. Fost ministru şi viitor ministru, la atît se reducea valoarea lui Pomponescu. Eroul îşi trăieşte viaţa interioară cu nemaipomenită luciditate, asemănătoare, într-o oarecare măsură, cu a lui Gelu Ruscanu.

Şi timpul curge implacabil peste dramele mărunte spre o finalitate sumbră, presimţită de oamenii practici. Negustorul estet Saferian Manigomian ia hotărîrea să vîndă mai culant şi să nu mai cumpere nimic. Stoca totuşi cantităţi imense de mirodenii, în eventualitatea ruperii legăturilor comerciale cu Orientul apropiat, din pricina turburărilor politice din Europa. Şi în această societate începe să se ivească germenii ciumei. Ciuma lui G. Călinescu poartă numele de „Mişcare.“ Eugen Ionescu o va numi mai tîrziu „Rinocerie“. „Mişcarea“ simbolizează forţa ostilă societăţii ce ia naştere chiar în sînul ei, favorizată de cauze obiective : sprijinul unei puteri străine — şi subiective : simpatia unor cercuri politice, pasivitatea pînă la un punct a organelor de stat, indiferenţa oamenilor.

Iată cum percepe fenomenul Ioanide. El observă mai întîi lucruri anormale în propria lui familie. Pe Pica, fata lui, o vede într-o noapte, desculţă, furişîndu-se din casă pe scara de serviciu ; lui Tudorel, îi înregistrează prietenii suspecte şi e surprins de a-l vedea încălţat în cizme. Plecat la ţară să-i construiască lui Conţescu locuinţa de vară, Tudorel îi incită şi mai mult curiozitatea : primeşte corespondenţă, se împrieteneşte cu tineri ţărani, toţi încălţaţi cu cizme, şi într-o zi îl vede într-un asemenea grup, îngenuncheat în mijlocul bisericii ascultînd slujba. Altă dată observă doi agenţi supraveghiindu-i casa ; Tudorel pleacă în Germania, pretextînd o excursie în ţară, cu prieteni. Intrigat, Ioanide forţează un sertar încuiat din biroul lui Tudorel şi găseşte un chestionar referitor la persoana lui, întocmit de un membru al „Mişcării“ şi dat „camaradului“ Tudorel spre verificare etc.

Mutîndu-şi observaţia pe plan social, Ioanide înregistrează apariţia unor personaje inedite în noile sucursale ale firmei Manigomian ; „după stofa hainei, după părul scurt şi ochelari", păreau austrieci sau nemţi. Mai apoi află că sucursalele erau comanditate de o firmă din Leipzig ; contra unui procent asupra volumului de afaceri, Saferian împrumutase numele lui întreprinderii comerciale şi aceasta furniza lunar sume de bani „Mişcării". O Deutsche Buchhandlung închiriază un local pentru un ipotetic depozit de cărţi germane ; se masca locul întîlnirii membrilor „Mişcării". De la adunările conspirative, „Mişcarea" trece la improvizarea unor manifestaţii mai mult sau mai puţin discrete.

„Mişcarea" pătrunde violent în viaţa oamenilor şi a societăţii, şi Ioanide observă cum intelectualii pînă atunci apolitici disimulaţi, cu excepţia sa — care recunoscuse deschis, spre scandalizarea multora, totalul dezinteres pentru politică — aşteptau nerăbdători schimbări, şi fiecare lega de fluctuaţiile politice o speranţă personală. Oamenii devin maleabili, orice rigiditate e fatală, şi Dan Bogdan plăteşte cu viaţa imprudenţa lui. Deşi afectează, mai mult sau mai puţin, aproape toate personajele cărţii, „Mişcarea" îşi pune amprenta asupra destinului a două personaje : Ioanide şi Pomponescu.

În comportarea lui Ioanide e vizibilă o distanţare faţă de copiii săi. Totul pornea de la o teorie rezonabilă conform căreia Ioanide se împotrivea „siluirii conştiinţelor juvenile" şi se da de fiecare dată exemplu pe sine, „care, ignorat complet de părinţi, se orientase singur, izbutind să se ridice după căderi temporare." În realitate, pe Ioanide îl înspăimîntau complicaţiile ce l-ar fi putut sustrage din lumea gîndurilor lui. Mai tîrziu, va recunoaşte deschis adevărul faţă de Tudorel : „M-am crezut patriot şi m-am dezinteresat de viaţa publică, m-am pierdut în voluptăţi intelectualistice şi estetice (Ioanide, comentează moralistul, se sfii, din pudoare, să adauge : şi erotice)..." Nu e mai puţin adevărat că nu se vedea nici în rolul pedagogului, probabil şi din structura insului înzestrat cu o neobişnuită putere de discernămînt. Ioanide s-ar putea să fie şi victima propriei sale culturi. Acolo unde altul cu o pregătire sumară ar fi reacţionat violent, dar prompt, mintea lui Ioanide, finisată şi complicată prin cultură, se pierde într-o multiplicitate de analogii.

Înstrăinarea definitivă a arhitectului de Tudorel are loc în urma lecturii jurnalului acestuia. Admirația copiilor săi pentru Gavrilcea îl determină să ia relații despre individ. Discută cu Pica, cu Hagienuș, consultă presa, ascultă părerea lui Butoiescu. Din relatările disparate se desprinde un portret aproximativ și multă ambiguitate, o depoziție anulînd-o pe cealaltă. Aproape de adevăr rămîne indiscutabil propria-i caracterizare: „În obrazul presărat cu furuncule supurente, în falca proeminentă de jos, în teșitura frunții, în ochii înfundați, în picioarele enorme, în privirea plină de bănuieli și în limbajul sărac și prudent, citesc viitorul lui. Fata mea împerecheată cu o gorilă! Și ce nume! Gavrilcea!"

Din rațiuni politice, guvernul ia măsuri împotriva „Mișcării". Pica, refugiată cu Gavrilcea în cimitirul Bellu, va fi ucisă. Urmărirea în cavouri noaptea, focurile de revolver schimbate între urmărit și urmăritori au o ușoară tentă romantică, cum romantică este și dragostea Pichii, poate sinceră, pentru Gavrilcea.

Moartea fetei Ioanide nu o simțise. Surpriza lui e de a constata că nu-și cunoscuse fata decît fragmentar. Existau goluri mari în amintirea lui. Tardiv și inutil încearcă să-și reconstituie amintirea. Privește dus pe gînduri o rochiță scurtă, un taior strîns pe talie, o pereche de pantofi cu tocuri înalte, alături de niște sandale de dimensiuni mici. Din camera Pichii, ancheta e continuată printre persoanele care o cunoscuseră. Relativa impasibilitate a arhitectului nu acoperă un suflet insensibil. Ioanide nu-și exteriorizează trăirile. Gemetele sfîșietoare, lacrimile fierbinți, smulgerea părului sînt manifestări ce l-ar fi caracterizat, să zicem, pe un Gonzalv Ionescu. Pe Ioanide nu ni-l putem închipui în rolul lui Orpheu. Durerea lui se sublimează în operă, în creație, aspirația continuă a omului superior. Tocmai de aceea primește cu interes propunerea primarului unui cartier din Capitală de a construi o catedrală. Totuși, insesizabilă ochiului comun, Ioanide trece printr-o „criză mitologică", materializată în hotărîrea de a executa pe un vitraliu chipul Pichii „travestit într-o figură din iconografia bisericească. Astfel Pica ar fi rămas încă în populația capitalei la o adresă precisă, suspendată între sol și cer, și el, Ioanide, ar fi întîlnit-o din cînd în cînd dumineca."

Curînd, Tudorel e arestat și condamnat la moarte. Vizitîndu-l în închisoare, Ioanide „nu simți vreo durere acută",

însă îi cere iertare fiindcă nu l-a călăuzit în viață. Toată scena e o judecată strictă, lucidă, unde arhitectul își vede partea lui de vină, dar și a copilului său. În dimineața execuției, palid, arhitectul schițează la infinit siluete de biserici și la orele opt se ridică în picioare : „Tudorel nu mai exista".

Ion Pomponescu trăiește cu adevărat, și el, o tragedie asupra căreia nu cade ironia incisivă a lui G. Călinescu. Suflet mărunt, dar interesant, Pomponescu suferă de imposibilitatea efectivă de a realiza ceva, deși „o satisfacție constă tocmai în faptul de a fi ministru și a gusta micile amărăciuni ale profesiei". Obsesivă devine perpetua comparație mentală cu Ioanide, și de aceea caută să scape, gustînd deliciile oferite de funcția politică. Atențiile prietenilor, onorurile funcției îi dau oarecare mulțumiri. Își organizase și acasă o antecameră cu ore de primire și se simțea reconfortat să știe alături de biroul lui lume multă. Existența i se cheltuiește în mondenități, reuniuni, „inspecții" în provincie terminate cu banchete monstruoase. El însuși e mai puțin preocupat acum de treburile politice decît chiar Ioanide ; ministerul era o demnitate onorifică.

Dar curînd, subconștientul înregistrează dureros evoluția ratării, și omul devine melancolic, nostalgic. Un timp încearcă să se amăgească. Crede sincer că „bucuriile premature" l-au împiedicat să se realizeze. Din acea perioadă datau proiecte ce, pe vremuri, îl entuziasmau : „Dar am avut prilejul să călătoresc în străinătate, am avut succese în viața publică, mi-am zis că am oricînd timp și posibilitate să revin". Dar omul care-și dezbracă cu atîta melancolică sinceritate sufletul în fața cunoscuților e ascultat cu disimulată atenție, iar lui Hagienuș „aproape îi veni să chițăie".

Apoi viața continuă monoton și îmbătrînirea morală se produce treptat, treptat. Expoziția de proiecte și fotografii de monumente organizată la Casa de Artă fusese un fiasco. „Pomponescu nu află din gura nimănui o cît de modestă opinie despre opera sa." Cînd află că Ioanide și nu el ridică o catedrală, invidia latentă împotriva arhitectului se transformă în ură deschisă. Oamenii competenți apreciază pozitiv ideea îndrăzneață a lui Ioanide de a construi edificiul exclusiv din beton armat. Însă fața ministrului căpătase o gălbejeală de icter, semn al excitației ficatului, și ticul mișcării mustății devenise așa de accelerat, încît se prefăcu în spasm". Niciodată ca pînă

acum nu a simțit mai „tragic insignifianța însărcinării sale politice". Chestiunea e discutată cu indignare în casa lui Pomponescu, și ministrul începe indirect atacul împotriva lui Ioanide. La o adunare a preoților își exprimă reprobarea față de profanarea tradițiilor naționale. Familia Pomponescu îi cere lui Hagienuș să introducă un articol împotrivă, în revista ce o conducea ; istoricul, avînd un fond de onestitate, tipărește articolul în cîteva exemplare, pe care le arată arhitectului. Se scoate o broșură defăimătoare, intervin preoții, militarii. Primarul are greutăți, Ioanide neplăceri la Școala de arhitectură ; e dat de proprietar afară din casă, își construiește atunci o cabană confortabilă pe un teren cumpărat de Elvira și-și continuă lucrarea. În indiferența generală, Pomponescu nu are satisfacția de a-l vedea pe Ioanide îngenuncheat.

Aici se află și momentul de maximă tensiune a cărții ; pe plan individual concentrează atacul indirect al lui Pomponescu contra arhitectului și pe plan social riposta guvernului împotriva unora, și nu cei mai însemnați, dintre conducătorii „Mișcării". Se schimbă în același timp și procedeele narative : se transcriu fișele de interogatoriu, se reproduc relatări din presa vremii etc. Următoarele cinci capitole ale cărții, a căror acțiune se desfășoară peste aproximativ un an, în toamna lui 1940, formează prologul. Loviți de forțele ostile, eroii se retrag în carapacea lor, și societatea dispare din cîmpul percepției. Acțiunea se îngustează și mai mult și se restrînge asupra personajelor semnificative ale cărții : Ioanide și Pomponescu.

Dacă în jurul lui Ioanide se strîng vechi cunoscuți și alții noi, ca un omagiu discret adus durerii ireparabile, Pomponescu, părăsit chiar de „prietenii" anteriori, se zbate într-un gol imens. Un timp, o mică speranță îl amăgește : are „să se facă uitat ca om politic" și își va reîncepe activitatea profesională. Însă proiectele tinereții, privite cu ochiul critic al profesionistului ajuns la 50 de ani, i se par „banale sau înzorzonate", și Ion Pomponescu simte gustul amar al inutilității. Suferă realmente la gîndul trecerii prin viață fără a realiza o operă substanțială. Regretă că nu-și va putea supraviețui nici prin urmași. Întocmește un memoriu de lucrări arhitectonice, altul asupra sensului operei lui științifice ; adună toate actele familiale, își redactează o autobiografie, apoi... se sinucide. Înaintea lui don Fabrizio de Salina, care va contempla în biblioteca prințului de Ponteleone copia după *La mort du*

juste de Greuze, Ion Pomponescu are sugestia sfîrşitului său contemplînd o ilustraţie din *Fort comme la mort* a lui Guy de Maupassant: „...cum îl pusese deschis pe masă, îl izbi o ilustraţie reprezentînd pe Olivier pe patul său de muribund în urma unui accident de circulaţie. Pictorul ţinea ochii închişi şi avea mustăţi." O melancolie nespusă arde deasupra acestui prolog. La reuniunea de la armean, Ioanide simte un fior, sesizînd ravagiile vîrstei pe faţa doamnei Valsamaky-Farfara. „Cînd îi sărutase mîna, zărise modificarea încheieturilor, uscăciunea pergamentoasă a pielei", constată că femeia nu mai avea parfum biologic şi încerca să-şi ascundă involuţia cu procedee chimice. În ascunderea aceluiaşi proces, Pomponescu recurgea la diverse trucuri spre a-şi menţine o vîrstă incertă. În schimb, îmbătrînirea lui Hagienuş era neglijentă şi comică: „Fălcile i se umflau sau dezumflau după gradul de adipozitate, urechile se blegeau, părul se rărea vizibil, cu tendinţa de a rămîne ca un tiv numai la ceafă..." Trecerea timpului e simţită pînă şi de Ioanide; arhitectul mînca smochine, „mumii vegetale îmbălsămate", fiindcă îi calmau frica de putrefacţie. Însă, imperturbabil, Ioanide construieşte, şi sufletul îi vibrează continuu: „Condiţia de a reuşi în artă e de a avea un suflet mereu tînăr şi de a se corecta singur cu o încredere nestrămutată. Cine are superstiţia opiniei altuia şi tremură de toate strîmbăturile din nas nu construieşte nimic. Greutatea este de a ieşi din faza critică."

Prin origine şi formaţie intelectual-profesională, prin relaţiile sociale cultivate asiduu, Ioanide, omul superior în concepţia călinesciană, aparţine categoriei sale. Prin umanismul şi voluptatea constructivă, prin luciditatea cu care-şi disecă nemilos propria-i clasă, luminîndu-i cutele, prin năzuinţa de a-şi pune forţele creatoare în slujba colectivităţii, prin lipsa simţului de proprietate („ — Madam Ioanide, eu sînt artist, nu manoperă. Ce-mi daţi zor cu locuinţa ? Nu cunosc casa lui Giotto, lui Bramante, lui Palladio, lui Mansart, lui Poppelmann şi ceilalţi. Oamenii aceştia au construit pentru alţii."), Ioanide face trecerea între două lumi.

Cînd a început G. Călinescu să scrie *Bietul Ioanide*? În *Revista Fundaţiilor Regale*, nr. 3, martie 1947, p. 3—13, a apărut, fără nici o indicaţie specială, fragmentul *Pendulul lui Saferian*, care ulterior a deschis romanul, ocupînd aproximativ o treime din primul capitol. La rîndul lor, întîiele trei pagini

din textul de mai sus au văzut lumina tiparului sub titlul *Motiv ascuns*, la „Cronica mizantropului", în *Lumea* (nr.17, 20 ianuarie 1946, p. 8), cu deosebire că Gaittany era numit Policrat. Cine parcurge „Cronica mizantropului", apărută în săptămînalul *Lumea* din 1946, întîlneşte acolo pe Ioanide şi ceilalţi eroi în cîteva situaţii transportate apoi în diversele capitole ale romanului finit, după cum ideile arhitectului Ioanide, în formă brută, se găsesc în „Cronicile mizantropului" din *Jurnalul literar*, 1939, şi în articolul *Economia gratuitului*, din *Ecoul* (nr. 244, 24 august 1944, p. 1, 3).

Un fragment din roman a fost publicat şi în... 1943. În *Subiect de nuvelă* (*Vremea*, nr. 728, 12 decembrie 1943, p. 7), G. Călinescu relatează întîmplarea unui arhitect „de mare talent, azi decedat şi de altfel din altă ţară, căruia nu-i eram propriu-zis un intim". Într-o zi, absorbit de lucru, nu a auzit că soţia îl cheamă la masă ; cînd, pe la cinci după-amiază, se trezi din absenţa lui, arhitectul trece prin cele mai absurde ipostaze. Pasajul tot, fără modificări, a fost introdus în roman. Numele lui Ioanide apare pentru prima dată în „cronica mizantropului", *Hristoitie pentru femei* (*Vremea*, 752, 4 iunie 1944).

E mai drept deci să punem începutul *Bietului Ioanide* în perioada anilor 1944-1946, cînd în presă apar fragmente din carte, şi să considerăm încheiată redactarea spre sfîrşitul anului 1949, nefiind exclusă revenirea şi după 1950 asupra diverselor lui părţi.

Scrinul negru

Spre deosebire de *Bietul Ioanide*, *Scrinul negru* a fost amplu comentat, dar cu puţine excepţii discuţiile, îndeosebi cele iniţiate de *Viaţa românească* spre sfîrşitul anului 1960 şi unele articole apărute în *Gazeta literară* în acelaşi an, au fost axate pe ideea confruntării „dintre creaţie şi realitate". Din compa-

rarea romanului cu viața, fiecare pornind de la alte criterii, nu a ieşit mare lucru. Criticii au analizat îndelung modul în care e reprezentată clasa muncitoare în roman, s-au întrebat dacă Ioanide este sau nu comunist convins, au ridicat problema cultului întreținut pînă şi de copii în jurul personalității arhitectului, ori au consacrat pagini întregi elucidării unor întrebări nesemnificative în planul ficțiunii artistice : este credibilă cumpărarea unui scrin în condițiile descrise în carte ? E posibil ca o femeie, Caty, să iubească mai mulți bărbați ori un bărbat, Ioanide, mai multe femei ? Nu e de mirare ca unui țăran să-i moară vaca de foame în toiul verii ? etc., etc., etc.

Obiecțiilor le-a răspuns romancierul,[1] puțin malițios, puțin enervat, apărîndu-şi cartea, cum făcuse cu *Enigma Otiliei :* „De ce portăreasa n-a scotocit scrinul să vadă de nu conține valori ?", replică G. Călinescu primei rezerve, şi răspunsul îl reproducem în întregime, fiindcă de aici se poate să fi încolțit ideea romanului : „Întrebare puerilă. Viața e plină de astfel de surprize şi se pot face, cînd nu eşti atent la esența cărții, multiple ipoteze. Poate că a deschis scrinul să vadă ce cuprinde, deşi sîntem siguri că, femeie cinstită, n-ar fi sustras eventualele bijuterii. E posibil iarăşi, ca, primind comoda de la Filip ori altcineva, după examenul conținutului, să fi scos cheile ca să nu alunece sertarele, fără a îndrăzni a opri, nici a distruge hîrtiile de frica vreunei răspunderi. Fapt este că autorul însuşi a cumpărat un astfel de scrin exact în condițiile din roman."

Negreşit, mă gîndesc, *Scrinul negru* trebuie judecat dintr-o dublă pespectivă. Integrîndu-l producției romaneşti a ultimelor două decenii, atît de bogată în titluri, dar destul de săracă în opere exemplare, observăm că romanul lui G. Călinescu se aşază alături de scrierile mari ale acestor ani : *Bietul Ioanide, Desculț, Moromeții, Groapa* ş.a. Evident, nu punem un semn de egalitate între *Scrinul negru* şi celelalte cărți, mult diferite între ele. Însă nici nu avem impresia, cum se grăbea entuziasmat un cronicar să proclame în 1960, că *Scrinul negru* ar fi „primul roman cu adevărat internațional al literaturii noastre". Aşezat lîngă celelalte trei romane călinesciene : *Cartea nunții, Enigma Otiliei* şi *Bietul Ioanide, Scrinul negru*

[1] [G. Călinescu] *În legătură cu „Scrinul negru"*, *Contemporanul*, nr. 46, 11 noiembrie 1960, p. 2.

se află, sub raport valoric, într-o oarecare măsură deasupra *Cărţii nunţii* şi indiscutabil sub valoarea ultimelor două.

Slăbiciunile romanului au cauze mai adînci. Comentatorii au remarcat încă de la apariţie dubla curgere a acţiunii în prezent şi trecut şi i-au subliniat semnificaţiile. Nu s-a observat însă că romanul e alcătuit din trei straturi epice, care, deşi interferă uneori, materia fiecăruia îşi păstrează o anumită individualitate, din cuprinsul ei, cu minime excepţii, intruşii fiind excluşi. Unul din ele urmăreşte decăderea aristocraţiei înainte şi în primii ani după abolirea monarhiei, altul are ca erou pe Ioanide cu viaţa lui interioară şi afectivă, iar ultimul îşi propune să înfăţişeze cadrul relaţiilor sociale contemporane şi pe oamenii noii societăţi.

Această ultimă zonă epică este cea mai puţin realizată estetic, şi e uimitor cum peste un lustru abia filele au fost acoperite de praful vetustului. Schematismul şi convenţionalismul personajelor din mediul muncitoresc a fost scos în evidenţă încă din anul apariţiei cărţii. Dragavei şi soţia lui, activistul Cornel, tînărul muncitor Leu, nea Vasile, meşterul zidar, au consistenţa umbrelor. Mai toate dialogurile lui Ioanide cu muncitorii ori intelectualii proveniţi din mediul muncitoresc sînt de o incredibilă discrepanţă ; aproape totdeauna vorbesc în lozinci, în timp ce Ioanide cu condescendenţă zîmbeşte optimist, aprobă ori debitează şi el aceleaşi lozinci. Adesea ai impresia că te afli în faţa unei parodii a literaturii mediocre a anilor din urmă, dacă n-ai bănui tot timpul dedesubt o autentică seriozitate. [2] Personajele sînt urmărite îndeosebi în postura adaptării la noua situaţie socială. Sînt reveletoare scenele în care Marioara Dragavei trăieşte cu nespusă plăcere deliciile civilizaţiei : „Cînd dimineaţa dădea drumul robinetului în faţa marii chiuvete de porţelan de forma unei scoici baroce, piesă adusă din Italia, avea sentimentul că un izvor de munte gîlgîie într-o fîntînă orientală. Îi plăcea să-şi înmoaie astfel părul albit cu şampon în această chiuvetă şi să-l scoată afară ca nins de flori de cireşi. În dormitor se afla o mare oglindă veneţiană, rămasă de la vechii proprietari, care, coborîndu-se pînă aproape de parchet, arăta imaginea întreagă a privitorului, de la cap pînă la picioare. Marioara,

---

[2] Să se recitească, de pildă, dialogurile de la p. 109 ; pentru acesta şi următoarele citate am folosit ediţia din 1960.

dezbrăcîndu-se în fața ei și rămînînd în cămașă scurtă de mătase, era uimită de a se descoperi frumoasă. Îi plăcea de asemenea să se întindă pe spate, pe fotoliile joase cu brațele rotunjite și alunecătoare pe sub palme..." etc., etc.

Firește, Dragavei, soția lui, Cornel, Leu studiază și-și însușesc cu aviditate cunoștințele în domeniul lor de activitate, însă desenarea evoluției spirituale a tinerilor comuniști nu este, artistic, convingătoare. Intențiile bune sînt vizibile peste tot, dar G. Călinescu nu poate ieși din limitele unei uscăciuni livrești. Așa se explică și viziunea schematică extinsă asupra raporturilor sociale. Autorul introduce în carte clișee curente în literatura anilor '50 și după aceea : teatrul ridicat după planurile lui Ioanide e mistuit de flăcări (incendiul fusese provocat), arhitectul e rănit într-o seară pe stradă de elemente dușmănoase regimului, după ce în aceeași zi primise o scrisoare de amenințare, foștii membri ai Mișcării se ascund în munți și existența nu li se deosebește mult de a sălbăticiunilor ș.a. Nu faptele în sine deranjează ; asemenea lucruri s-au întîmplat și se pot întîmpla, însă în paginile romanului ele nu au verosimilitate.

Nici celelalte părți nu sînt scutite de neajunsuri. Motivele preferate din cărțile anterioare migrează și aici. Descrierea pampasului argentinian amintește prea mult de descrierea Bărăganului din *Enigma Otiliei* ca să mai impresioneze. Castelul Oteteleșanu, „așezat pe un dîmb în fața unui lac ce colectează apa cîtorva izvoare deosebite în fîntîni și mici cascade", din *Viața lui Mihai Eminescu,* a trecut cu mici modificări, în noul roman, în proprietatea Șericăi Băleanu. Pînă și descrierile personajelor sînt reluate : Oster în costum de gaucho îl amintește pe Pascalopol. Agasează, în fine, strădunța autorului de a spune totul, de a nu lăsa nimic neexplicat. Contemplă Ioanide incendiul, numaidecît introduce autorul considerațiile criticului despre cataclisme ; scapă arhitectul o frază care ar putea crea echivocuri, și îndată personajul e pus să se expliciteze ; face Gaittany un gest, și imediat romancierul simte nevoia să-l motiveze. Umanitatea *Scrinului negru* alcătuiește un spectacol ; pe scenă, eroii evoluează, iar autorul îi contemplă din sală cu ochiul regizorului malițios ; el explică învățăceilor săi comportamente și situații cu grija de a nu lăsa nimic obscur. Că din adoptarea unei asemenea modalități pot ieși inadvertențe era de așteptat. Des de tot introduce G. Călinescu în per-

spectiva eroilor propria sa perspectivă. Dacă atunci cînd se întîmplă aceasta cu Ioanide, Hagienuş, Sufleţel, Babighinian, confuzia punctelor de vedere trece adesea neobservată, în cazul personajelor cu pregătire intelectuală modestă discrepanţa e stridentă. În exemplul de mai sus, voluptăţile provocate de noul interior Marioarei Dragavei sînt în mare măsură ale autorului. Altă dată Caty, trezită în zori, priveşte pe fereastră şi vede în faţa vilei de lemn a lui Oster vreo sută de oameni stînd în picioare la distanţă respectuoasă de stăpîn. Acum intervine autorul, dorind să dea motivarea lui scenei. Unul dintre argaţi se revoltă şi e biciuit ; din agitarea unei cutii de conserve cu capacul desfăcut şi a unui ştiulete de porumb „cu boabele palide şi zbîrcite şi parcă ros de şobolani", revolta pare să aibă motive economice. Surprinzător este că, fără nici o tranziţie, Oster îi explică apoi tinerei femei : „individul pe care l-am biciuit pierde zilnic cai, ceea ce înseamnă că-i fură."

În schimb, G. Călinescu excelează în pictarea aristocraţiei şi a marii burghezii. *Scrinul negru* rămîne înainte de toate romanul unei clase sociale care coboară pe scara istoriei. Aici se află adevăratul conflict epic, care ar fi putut trăi singur ; celelalte acţiuni sînt secundare, chiar linia epică avînd în centrul ei pe Ioanide nu se mai integrează firesc în mediul social descris. De aceea, comentatorii cărţii s-au arătat dezamăgiţi de lipsa acţiunii care să pună în mişcare toate existenţele umane ; acţiunea există, dar se desfăşoară numai într-o singură zonă epică, romancierul neizbutind să găsească firele prin care să unească între ele, convingător, destinele imaginate.

După o introducere, în manieră balzaciană, în istoria familiei Zănoagă, făcută de doamna Valsamaky şi descrierea interiorului Catyei, din 1940, de către Krikor Babighinian, care îi destăinuie şi provenienţa argentiniană a comodei, Ioanide începe lectura corespondenţei găsite în scrinul negru.

Iniţial, scrisorile sînt transcrise întocmai, mai apoi romancierul dizolvă materia epistolară în naraţiune desfăşurată la persoana a III-a. Acţiunea romanului aristocraţiei româneşti începe la 19 septembrie 1921, cînd Caty împlinea 16 ani, şi continuă puţină vreme după moartea eroinei principale.

Adresate lui Gigi Ciocîrlan, scrisorile Catyei, trimise cele mai multe din Pipera, sînt nişte pătimaşe epistole de dragoste ; făcînd abstracţie de elementele concrete, în faţă ne rămîne

o fată ce se destăinuie cu o naivitate dezarmantă și o lipsă de pudoare admirabilă, și ai senzația indefinită a pătrunderii, prin hazard, într-o intimitate pe care autoarea scrisorilor nu se gîndea o clipă s-o facă publică. În pofida convenientelor, dragostea fetei are o intensitate sălbatică, și aceasta se simte fie și numai din evoluția denominației epistolare ; întîia misivă e adresată *Mon Gigi adoré*, ca pe urmă epitetul să fie înlocuit cu *aimé très aimé, chéri, mon amour à moi*. Această ultimă scrisoare, datată 2 octombrie 1923, reprezintă momentul culminant al evoluției dragostei. Gigi Ciocîrlan, căruia fata i se dăruise, se căsătorește cu Marina Drăghici. De acum încolo, dragostea va continua, însă mai potolit, scrisorile revin la apelativul primar și rămîn cu minimă oscilație la el.

Variantă a Otiliei, privită pe latura senzuală, Caty trăiește mereu sub spaima curgerii ireversibile a timpului. Exclamația aruncată la 16 ani : „— Doamne, cît sînt de bătrînă !" o spusese și Otilia, însă Caty străbate efectiv și afectiv procesul involuției. De la început pînă la sfîrșit, Otilia rămîne aceeași fată zvăpăiată, dar de o puritate imaculată ; chiar cînd pleacă cu Pascalopol în străinătate, viața sa în capitalele europene și peste ocean îi e necunoscută lui Felix. Comportamentul Catyei e în mare parte identic cu al Otiliei ; și ea își exteriorizează simțămintele cîntînd „ca o nebună" la pian, sau se lansează în cavalcade pe calul favorit : vîntul îi flutură pletele, crengile arborilor îi zgîrie fața, tot trupul fetei trăind într-o neistovită revărsare de vitalitate. Otilia era învăluită pînă la finele cărții în aceeași atmosferă enigmatică ; prin revers, Caty e urmărită îndeaproape de ochiul romancierului, refuzîndu-i-se aprioric aureola misterioasă.

Frumusețe fascinantă, încîntătoare și grațioasă, cu o educație mondenă ireproșabilă, Caty este torturată de nostalgia depărtărilor, e evaziunii. „Ah, cum aș vrea, se destăinuie, să plecăm odată departe, cît mai departe, pe un continent cu soare arzător și păduri imense și de nepătruns, să rătăcim amîndoi cu picioarele goale, ținîndu-ne de mînă ca Paul și Virginia, hrănindu-ne cu banane și apa de la cascade ce cad ca o panglică lungă și subțire din stîncă, sau să dansez cu tine în rochie de seară pe plăji luxoase și exotice ascultind plesnitura surdă a valurilor oceanului izbindu-se de țărm." Obsedantă, imaginea, nesubstanțial modificată, revine în vis, și Caty o

mărturisește lui Francisco Oster: „Mi se părea că plutesc pe o corabie cu pînzele albe pe un ocean liniștit ca un lac și străveziu și verde ca smaragdul, sau ca un cristal fin pe dedesubtul căruia se vedeau peștii aurii și cu cozi multe și înfoiate atîrnînd învoalte ca florile de glicină. Deodată, ajung la un țărm cu nisipul mărunt și moale, sub o pădurice de palmieri înalți... În fund, se vede un palat alb de marmură de la care coboară un covor lung înflorat pînă pe țărm. Dumneata aștepți la mal în haină de seară albă..."

Nu e mai puțin adevărat că tînăra domnișoară Caty Zănoagă reprezintă totuși o Otilie demitizată. Aceasta nu exclude însă o reală complexitate a personajului pe planul vieții interioare, sesizată cu fină intuiție a proporțiilor de D. Micu. [3] Construit cu o inimitabilă „percepție a unor contradicții interioare specific feminine, portretul ei moral relevă un suflet în care spontaneitatea ingenuă și calculul, intensitatea afectivă și superficialitatea tradusă în manifestări ușuratice, generozitatea dezinteresată și avariția meschină, capacitatea de totală dăruire a sentimentelor și egoismul atroce sînt indisolubil unite".

Reducînd personajul la esență, observăm îndată că eroina e construită pe două coordonate ce se întrepătrund armonios. Pe de o parte, Caty este o Cătălină, timpuriu senzuală și pasională; de la doisprezece ani, zice ea, „aveam noțiunea destul de clară că o femeie trebuie să fie iubită de un bărbat și să se mărite". Mai întîi nedeslușit are intuiția că produce o impresie deosebită asupra bărbaților; curînd însă începe să uzeze conștient de fascinația ei. Primele scrisori adresate lui Ciocîrlan dau certitudinea unei aspirații sincere de evadare din prozaismul cotidian, devenit sufocant în urma conflictului izbucnit între părinți. În casa de la Pipera, visînd melancolic călătorii îndepărtate, Caty este o mică doamnă Bovary. Dar aproape insesizabil personajul se metamorfozează după prima crudă încercare a vieții; cînd Ciocîrlan se căsătorește, Caty înlătură sarcina, rodul unei luni maritale cu frumosul Gigi aimé. De la această dată, adolescentei îndrăgostite pînă la completa despersonalizare îi ia locul femeia matură, rece și calculată. De acum pătrunde în acțiune o altă Caty, femeie de extracție balzaciană, absorbită de calcule financiare, și, in-

[3] *Scrinul negru, Viața românească,* nr. 8, august 1960, p. 112.

teresată să-şi păstreze averea părintească, loveşte cu egoism în toţi cei care îi stau în cale.

Caty iubeşte mai mulţi bărbaţi şi se căsătoreşte cu doi dintre ei. Este drept a spune că frumoasa Caty se entuziasmează, cum o caracterizează o dată madam Valsamaky în faţa lui Ioanide, de poziţia socială a bărbaţilor şi se îndrăgosteşte de oameni care-i sînt inferiori. Pe platul şi acerebralul Gigi, fiul unui fost şi posibil viitor prim-ministru, diplomat mediocru, Caty îl iubeşte cu adevărat. Dragostea se poate motiva prin juvenilitatea ei : Caty păstrează credinţă amintirii romantice a adolescenţei. De fapt, bărbaţii de care se îndrăgosteşte Caty reprezintă ipostaze felurite ale masculinităţii şi de fiecare dată Caty le vrea în exemplare unice, nerepetabile. Aşa se explică respingerea lui Fred Tilibiliu — „nu ştiu de ce nu pot să-l sufăr, de ce-mi produce repulsie" —, tînăr de aceeaşi vîrstă cu Gigi, vîrît şi el în diplomaţie şi, probabil, exceptînd unele aprecieri subiective, nu mai lipsit de farmec fizic decît acela.

Ciocîrlan e iubitul şi viitorul soţ plăsmuit în visurile adolescenţei : „Totdeauna am visat să fiu logodnică, şi cînd mă sărutai pe obraz de ziua onomastică, îi scrie ea ministrului plenipotenţiar, eu te socoteam, în inima mea, bărbatul meu de mîine" ; Oster, magnatul puternic, un soi de Pascalopol exotic, vine din lumea visurilor crezute irealizabile ; ofiţerul Remus Gavrilcea simbolizează masculul viril, forţa şi agresivitatea lui produc plăcere femeilor ; în fine, Max Hangerliu întruchipează ipostaza prinţului feudal, a stăpînului absolut, căruia i se cuvine şi i se supune totul. Caty se căsătoreşte cu Ciocîrlan şi, la moartea acestuia, cu Gavrilcea, bărbaţi indiscutabil inferiori ei. Terestritatea aspiraţiilor sale matrimoniale nu se explică numai prin calcule de ordin material, nici numai prin dorinţa ascensiunii pe treptele ierarhiei sociale. Caty este o femeie senzuală, care-şi doreşte un bărbat viguros. Superioară celor pe care îi acceptă ca soţi, ea însăşi nu e o cerebrală şi cînd, instinctiv, bănuieşte în partener un intelect egal sau superior sieşi — pe Oster, să zicem, „care e un bărbat, de ce să mint, de o frumuseţe rară, visător, bronzat, cu ochi migdalaţi, puternic şi zvelt, ca un prinţ arab [...]. E un om încîntător, ştiind pe dinafară versuri din toţi poeţii mari şi spunîndu-le şoptit în avîntul tangoului" — Caty îl admiră, dar îl preferă pe Cătălin-Gavrilcea.

Însă structural, toate simțurile acestei femei sînt clădite pe un fond în substanță nealterat. Cînd se naște Filip, în Caty izbucnește instinctul matern ; de aceea îl refuză pe Gavrilcea, cînd colonelul înspăimîntat îi solicită valută pentru a fugi în străinătate. Nici în cecul păstrat de la Oster nu trebuie neapărat văzută o „afacere" a Catyei. Și aici procedează „sănătos". O femeie trebuie să fie stăpînă pe viața sa, să nu depindă bănește de soț ; este firul roșu al sfaturilor unchiului Alec. Și cred că ideea romancierului, dezvoltată prin intermediul lui Alec Zănoagă, constituie o bună explicație a gestului : „Oster a găsit un pretext onorabil spre a-ți face un cadou. Nu cred că-l interesează soarta lui Ciocîrlan."

Caty rămîne un personaj interesant al literaturii noastre, egalînd aproape tipurile feminine ale Hortensiei Papadat-Bengescu și în structura ei pot fi găsite elementele constitutive a o bună parte din eroinele literaturii române de la Mara lui Slavici pînă la Olguța lui Ionel Teodoreanu. I-ar fi trebuit acestei zone epice o mai mare doză de gravitate ca traiectoria vieții Catyei Zănoagă să capete contururile unei drame cu adînci rezonanțe umane. Or întreg romanul e scăldat într-o ironie ucigătoare, pe pînza căreia se detașează portrete de un comic aproape caricatural. Comicul e dilatat peste limită, hiperbolizat, moralistul în descendența lui La Bruyère din *Bietul Ioanide* fiind dublat de data aceasta de Rabelais, și, ciudat, personajele, episoadele narative, chiar, încep să capete un aer livresc, desuet asemeni unei banale pelicule din epoca filmului mut. Să amintim capitolele a căror acțiune se desfășoară la sediul legației române din Argentina : cheltuielile aprobate cu o lipsă uluitoare de prevedere de Ciocîrlan, bătaia dintre ministru și Tilibiliu într-o cameră, în vreme ce invitații dansau ș.a. Caty și, alături de ea, melancolicul Oster și lucidul Alec Zănoagă sînt printre puținele personaje asupra cărora nu cade sarcasmul călinescian.

E cazul a atrage atenția și asupra structurii compoziționale a romanului. Cu o abilitate nu prea des întîlnită, însăși inversarea etapelor fundamentale ale desfășurării subiectului e o dovadă — G. Călinescu conduce o complicată acțiune pe trei planuri, schimbă des și cu naturalețe procedeele narative. Trebuie reliefată și specificitatea conflictului epic avînd în centrul lui aristocrația. „Romanul" aristocrației românești e construit antitetic : din situația de clasă dominantă, aristo-

crația trece cu negîndită rapiditate la periferia societății noi. Pe scurt, tehnica e următoarea : un personaj sau un grup de personaje este sau sînt surprinse în perioada interbelică, într-o atitudine oarecare, pe o gamă largă de situații, mergînd de la atitudini foarte intime la atitudini social-politice. În capitolul imediat următor, același ori aceiași eroi revin într-o ipostază identică, dar aflată în antiteză, peste oameni așternîndu-se ravagiile vîrstei și privațiunile la care sînt supuși inevitabil în noua orînduire. Să se compare, spre a ne opri la un singur exemplu, ultimile pagini (376 și următoarele) ale capitolului al XII-lea și primele file (379 și următoarele) ale capitolului al XIII-lea, unde este pus în constrast destinul soților Charles-Adolphe — Vasilevs-Lascaris. Izvorul principal al comicului îl constituie contrastul dintre gîndirea și comportamentul eroilor și ambianța realităților contemporane. De aici vine și redusa lor viabilitate.

În *Scrinul negru,* Ioanide trăiește viabil mai cu seamă pe latura erotică. E greșit a încerca demonstrarea personalității excepționale a lui Ioanide bizuindu-te doar pe materia epică oferită de *Scrinul negru.* Genialitatea lui Ioanide fusese minuțios argumentată în *Bietul Ioanide ;* în ultimul roman, arhitectul vine cu personalitatea formată și faima creată. Privit astfel, superlativele cu care lumea cărții asociază numele lui Ioanide par normale. Arhitectul s-a alăturat fără rezerve revoluției și ia parte cu entuziasm la construcția noii societăți. Este în afara discuției că Ioanide a trecut și trece încă printr-un proces de regenerare interioară, însă amploarea lui ne este sugerată prin fraze declarative : „Și eu am să mă reeduc".

Din aderarea lui Ioanide la revoluție au rezultat pe planul ficțiunii artistice cîteva consecințe. Romancierul și-a scos eroul din mediul aristocratico-burghez, pe care-l frecventa cu asiduitate în *Bietul Ioanide.* Despărțindu-l de cercul anterior, G. Călinescu a intuit neverosimilitatea estetică a unor legături prea strînse între arhitect și mai tinerii ori mai vîrstnicii muncitori, care-l privesc de la respectuoasă distanță. De aceea, într-o oarecare măsură, în *Scrinul negru,* Ioanide, „profesor la Institutul de arhitectură, academician și factor important la Institutul de proiectări", cum îl caracterizează succint romancierul, este un izolat. Autorul i-a diminuat considerabil și activitatea creatoare. Desigur, muncitorii, Cornel, Leu, Dragavei vorbesc mereu despre construcțiile ridicate pe baza

planurilor lui Ioanide, foştii cunoscuţi la fel ; ba o dată doamna Valsamaky aruncă cu un glas impunător o frază : „Ieri făceai biserici şi acum construieşti fabrici !" Efectiv însă Ioanide nu mai este angrenat în vreo activitate productivă. În *Bietul Ioanide,* arhitectul lucra alături de Butoiescu la zidărie şi urca pe schele ; în *Scrinul negru,* îşi contemplă construcţiile de la o anumită depărtare. Nici acasă nu e surprins în intimitatea febrei creative, şi romancierul comentează într-un rînd : „...Ioanide avea cîteodată sentimentul intim că nu se poate realiza în toată amplitudinea..." De aici tendinţa lui de a-şi căuta „o respiraţie morală" în legături extraconjugale.

Şi cu aceasta atingem o chestiune discutabilă pe toate feţele la apariţia romanului : este Ioanide, cum îl caracterizează Sufleţel, un vir impudicus şi incontinens ? Majoritatea comentatorilor s-au arătat scandalizaţi de iubirile lui Ioanide, uitînd că, din Antichitate pînă azi, marii artişti au avut numeroşi şi mai cu seamă numeroase admiratoare. Ioanide trăieşte o dramă complicată şi foarte omenească, şi a căuta explicaţii raţionale tuturor manifestărilor sale mi se pare o întreprindere riscantă. Sufletul omenesc este plin de consonante necunoscute, „de care, explică arhitectul într-un rînd, psihologia habar n-are. Am descoperit în mine împerecheri de sentimente care mi s-ar fi părut mie însumi absurde altădată" ; de altfel, zice cu alt prilej Ioanide, un pic de nebunie „este proprie sufletelor marilor artişti". Obsedat de vîrsta lui de-acum şi insatisfăcut de creaţie, Ioanide visa altceva. Subconştientul, notează autorul, „trăda cazul său de conştiinţă, care era al unui om matur, mergînd spre bătrîneţe, setos încă de a fi iubit". Poate, undeva în adîncul sufletului, Ioanide se simţea vinovat de moartea copiilor : „Visa, fără să-şi dea seama clar, să aibă şi alţi copii." De aici reveriile sale sublim erotice.

Ioanide se îndrăgosteşte pătimaş de domnişoara Mini Nicopol. Toată această poveste de dragoste e rememorată de erou la întoarcerea, împreună cu Mini, de la incendiul teatrului. Alături de fată, arhitectul, absorbit aparent de grave reflecţii, retrăieşte cu intensitate afectivă trecutul. Pe Mini, „suavitatea în persoană", Ioanide o avea secretară de cîţiva ani ; cu graţie şi maturitate desăvîrşită în acelaşi timp, Mini rezolva complicate probleme privind raporturile dintre Ioa-

nide și ceilalți. Întîi, Ioanide nu-i dăduse nici o importanță ca femeie ; „de la o vreme însă, cînd seara se întindea ostenit pe patul său, imaginea unei tinere cu ochii negri și fruntea delfinică, rîzînd respectuos și înroșindu-se în umerii obrajilor, începu să-l viziteze tot mai des". Fata din vis era Mini. Arhitectul se închipuia mai tînăr cu cîteva decenii, necăsătorit, însă se vedea „cu gîndurile și experiența actuală și chiar cu fizionomia consolidată, sculpturală și focoasă a maturității". În vis, Ioanide se întoarce spre ipostaza lui Jim din *Cartea nunții* ; își închipuie o plimbare la șosea, într-o duminică de mai : amîndoi pe o bancă, în fața vilei Minovici, ascultau clinchetul clopoțeilor cristalini, și Ioanide debitează tirade despre necesitatea modificării arhitecturale a Capitalei. Mai adesea, Ioanide se visează cu Mini în casa lui cea de acum ; mereu tînăr, el îi arată încăperile și operele de artă, îi ține palmele în mîinile sale, îi șoptește numele, îngenunchează declarîndu-i dragoste, cîntă la vioară, prinde în palme obrajii fetei, o privește lung și își lipește fața de a ei. Cuvintele sînt spuse șoptit, și dialogurile au o încîntătoare prospețime. Rareori zbuciumul arhitectului e trădat de vreo vorbă răzleață, scăpată involuntar și atunci pusă de secretară pe seama reflecțiilor profesorului. Dragostea pentru Mini se consumă în fază cerebrală, și gîndurile arhitectului au puritatea iubirii dintîi. Eventualitatea unei probabile intimități fiziologice era exclusă cu desăvîrșire : „Dacă Mini i-ar fi propus : «Știu că mă iubiți, am hotărît să trec peste orice considerații și să fiu a dumneavoastră», Ioanide ar fi ascultat mirat și rece această mărturisire inoportună. Iubea pe Mini ca pe un simbol și o voia, cu egoism, părtașă a jocului său sufletesc." Toate aceste reverii sînt învăluite în culoarea albă a florilor de zarzăr ale lui Ionel Teodoreanu și rămîn, estetic, cele mai frumoase pagini de dragoste din proza ultimilor două decenii ; iar în cuprinsul literaturii române, prin profunda și nuanțata analiză a sentimentului iubirii, ar fi putut egala *Adela* lui Ibrăileanu, dacă povestea de dragoste ar fi avut un plus de gravitate. În această parte a cărții, de cele mai multe ori, romancierul se dizolvă în personalitatea eroului ; frazele au atunci o cadență melancolică, trăirile dau senzația vibrării plenitudinare ; periodic însă autorul se detașează de personajul său, îl contemplă de la distanță cu un zîmbet puțin

ironic, puţin malițios, peste romanul erotic al lui Ioanide căzînd pulberea fină a aceleiași paste comice.

Convingătoare în planul estetic mi se pare și explicarea raporturilor dintre Ioanide și soția sa, raporturi dezbătute aprig, la apariția cărții. Ioanide intuia ce se petrecea cu el : „Se simțea, scrie romancierul, iarăși nubil ca în tinerețe și trecea prin criza cu totul cerebrală a logodnei". Sub raport biologic, cu soția arhitectului se petrecuse o altă schimbare : „Doamna Ioanide era de o vîrstă cu el și demisionase de la orice veleități pasionale. Avea părul complet alb, deși tuns în chip elegant, era zveltă, cu figura distinsă și încă ferită de crispațiile senilității. Rămăsese mondenă în purtări și sprintenă, însă față de Ioanide uza de limbajul și manierele unei prietene sau ale unei surori."

Într-o anume măsură, păstrînd proporțiile cuvenite, ținînd seama de diferențele temperamentale și deosebirile generate de experiența vîrstei, Ioanide trece în materie erotică prin neliniștile lui Jim. Să fie din partea arhitectului nostalgia unei tinereți ascetice, care-și cere acum compensația ? Foarte probabil. Ca Jim, Ioanide e pus în fața a trei grații, Elvira trecînd, ca și Vera din *Cartea nunții,* iarăși pe plan secund.

A descrie exhaustiv iubirile lui Ioanide mi se pare lipsit de sens. Realitatea este că omul iubește cu pasiunea anilor adolescenți și trece prin subtile stări sufletești. Cînd află, de pildă, că Cucly e însărcinată, cîtăva vreme nici nu se mai gîndește la baletistă, obsedat de gîndul că va fi tatăl unui copil și așterne pe hîrtie niște „sfaturi" pentru fiul sau fiica sa. Romancierul pune o grijă deosebită în explicarea cauzelor ce-l determină pe Ioanide să iubească mai multe femei o dată : una prietenește, alta platonic, două marital. Scoate la iveală motive de ordin etic și artistic. Ioanide chiar e pus să reflecteze prin intermediul sfaturilor date fiului său, fraza rezumînd iarăși concepția despre dragoste a arhitectului : „Iubește statornic numai o femeie, pe aceea care se alătură gîndurilor tale, și cînd e tînără, și mai ales cînd a încetat de a fi. Dar nu întoarce capul ipocrit de la altele, multe sînt divin de frumoase. A fi nepăsător față de ele înseamnă să fii apatic în general, și deci frigid față de propria ta tovarășă de viață." Omul, pare a sugera G. Călinescu, mai ales individul ieșit din comun, nu poate să fie perfect.

Fapt este că zbuciumul din aceste pagini de dragoste a trecut în poezia călinesciană. Cine citeşte atent capitolele IV, XVII, XXI ale *Scrinului negru* nu poate să nu observe ecoul vorbelor şi gîndurilor lui Ioanide transfigurate poetic în ciclul erotic *Statornicie* din *Lauda lucrurilor*. Iubirea lui Ioanide închide un inexprimabil respect pentru femeie. „Adevărul e, se confesează Mihaelei arhitectul, că înainte eram mai bătrîn. Tinereţea se învaţă, şi gingăşia e, ca şi stilul violonistului, efectul unui îndelung exerciţiu. La douăzeci de ani eram brutal şi stupid, umblam după femei, nu preţuiam femeia. Atunci n-aş fi îngenuncheat, căci n-aveam respectul şi mi-era teamă de ridicol", — şi e un omagiu de nedisimulată vibraţie adus gingaşei făpturi feminine : „Am învăţat cu vremea să şoptesc, să sărut şi să legăn, am învăţat iubirea şi sentimentele delicate, mi-am luat doctoratul erotic citind pe Petrarca şi pe Goethe. Nu mai sînt sfios. Cînd iubesc o femeie, îi poruncesc în genunchi să mă lase s-o slăvesc."

Privit retrospectiv, Ioanide rămîne cea mai complexă, de pînă acum, tentativă de cuprindere în romanul nostru a personalităţii excepţionale, a geniului.

2. *POETUL*

O întrebare pusă direct sau indirect în ultimul timp se cere lămurită din capul locului : este G. Călinescu un poet mare în accepţiunea în care folosim epitetul referindu-ne la Blaga sau Barbu ? El însuşi şi-a caracterizat producţia poetică din anii 1926—1928 drept „poezii improvizate". De ce să nu-l credem şi să căutăm aici semnele unei excesive modestii ? Poetul şi-a scrutat atunci propria-i lirică cu ochiul criticului, a observat friabilitatea ei şi zădărnicia continuării. Cum se explică totuşi liniile de rezistenţă ale volumului din 1937 ? Este învederat că mijloacele critice obişnuite folosite în analiza poeziei lui G. Călinescu nu s-au arătat prea oportune. S-a vorbit pe larg despre romantismul său, a fost întors

pe toate fețele clasicismul călinescian, s-a vorbit despre modernism. Romantic ? Clasic ? Modern ?

Lăsînd la o parte prejudecățile, atragem atenția asupra unui fapt neobservat pînă acum : volumul de *Poesii*, din 1937, este în esența lui o variantă poetică a comentariului critic pe marginea capitolelor *Cadrul psihic* și *Cadrul fizic* din volumul al IV-lea al *Operei lui Mihai Eminescu*. Izolarea unor fraze exemplificative, spre a sugera „izvorul" poeziilor, este imposibilă. Ar însemna să recopiem textul *in extenso*. Dar între atmosfera generală a comentariului critic și universul poetic al poeziilor din 1937 se găsesc similitudini de substanță. Criticul a descoperit, analizînd poezia eminesciană, marile teme poetice și poetul le-a utilizat. Aici se află, aș zice, cheia poeziei lui G. Călinescu : poetul așază în tipare preexistente un conținut sufletesc de natură intelectuală. Lirica lui G. Călinescu este o poezie cărturărească, livrescă în ultimă instanță, dar de o incandescență dusă pînă la alb uneori de neobișnuita personalitate a criticului. Fundamental intelectualizată, invadată de mitologie, ca bucolicele și georgicele virgiliene, poezia lui G. Călinescu e menită să fie gustată de intelectuali.

În lumina considerațiunilor de mai sus, departe de a constitui „o diversiune" ori „un capriciu intelectual", volumul de *Poesii* din 1937 ne apare într-adevăr expresia unei lirici „încă tăinuite" — atributul pus de critic în *Istoria literaturii române*... trebuie înțeles ca o aluzie la poezia ce avea de gînd s-o scrie — și grupa unsprezece poezii, dintre care zece erau inedite. Surpriza a fost unanimă. În intenția poetului, *Poesii* ilustrau un anumit program, prin program înțelegînd sugerarea ariei preocupărilor sale poetice. Bizuindu-se și pe compunerea grafică a volumului — pe coperta de o sobră eleganță, titlul, tipărit cu albastru, era încorsetat într-un dreptunghi negru ; pe pagina interioară, mari sălcii își desfăceau pletele peste o piatră funerară, de unde, încrustat în marmură, chipul unei femei zîmbea bărbatului așezat pe o bancă, contopit parcă cu natura înconjurătoare —, mulți au crezut a intui în *Neoromantică* orientarea programatică a autorului. Privită din perspectiva timpului, poema respiră un suav parfum de veche litografie. Două sînt ipostazele aceleiași imagini tipic romantice. Prima, statică, sugerează atitudinea de visare, detașarea de contingent. A doua imagine e dinamică.

Impasibil, „solemn și elegant“, poetul rătăcește în același peisaj romantic : „...tăcut, / Cu mîinile la spate, cu coamele pe umăr, / Se preumbla prin codri cătînd solemn un număr / De trestii pentru orga cu fluierul acut“.

În *Ghenca*, una dintre poeziile citate de critica timpului ca fiind mai reprezentative, atenția poetului este reținută de interiorul vetust, decrepit. Bănuită într-o grădină imensă, casa mătușii pare „moartă“. Prin ușa deschisă „pe an numai o dată“ în fața aceluiași unic vizitator, lumina curge lacomă înăuntru. O clipă, ochii rămîn orbiți de contraste. Colțurile camerei „au străluciri de mină“, „păianjenii armată“ se ascund îngroziți. Șoaptele și zgomotul pașilor „nasc“ „huruituri de grote“. Clipind des, „ca pasărea de noapte“, „năucită de zgomot și lumină“, mătușa ascultă cu indicibilă suferință anuala și malițioasa rugăminte a nepotului : „Să-mi dai o linguriță din vechea ta dulceață / De trandafiri...“ și face totul pentru a o întîrzia. În mîinile ce pipăie nervos „un mușuroi de chei“, în amnezia subită ce o cuprinde cînd trebuie să-și amintească „unde s-a rătăcit borcanul“, în tremurăturile „viclene“ cu care cheia pătrunde „în broasca ruginită“, poetul a intuit caracterul unui posibil Hagi Tudose feminin. Aducerea dulceții e prilej de subliniere a interdependenței regnurilor : „Uscată ca o lavă, cu smalțuri de coral, / Solidă, fără vîrstă, cu miezul mineral“, și, ronțăind-o, poetul are senzația topirii cristalelor în gură.

În *Melodii*, întors spre propria-i copilărie, poetul retrăiește contactul inițial cu viața : „Copil, abia făclia unui crin/ În mîini țineam, paharul dus la gură / Era o urnă rece, o figură / De-arhitectură grea luciosul scrin...“ Dar copilul, receptînd nebulos stimulii nediferențiați suficient ai lumii exterioare, simbolizează omul aflat în pragul civilizației, copil el însuși, străduindu-se să înțeleagă mecanismul lumii. Evenimentele comune iau proporții fantastice și totul pendulează între vis și realitate. Patul, asemeni unei preistorice jivine, „mîrîia pe labe groase de leu“ ; pendulul „vîjîia“ ; oglinda „ardea“ și-n cristalul ei fierbeau „istorii fabuloase“ ; „tavanul se urca prea sus“, „globul de cer“ se izbea de ramurile copacilor.

Străbătute de o viziune globală asupra lumii : *Geologie*, *Cosmogonie* și *Melancolie* sînt trei etape cosmice, marcînd efortul pătrunderii în infinitul inexprimabil. Pe fiecare treaptă, unghiul de perspectivă crește proporțional cu dimensiunile

obiectului contemplat. Pe prima, interesul e absorbit de imaginea grandioasă a efemerității vieții umane ; pe a doua, poetul aduce în cîmpul de observație planeta ca parte integrantă a sistemului solar, a cărei viață este, teoretic, limitată, raportînd-o la imensitatea cele de a treia trepte, a galaxiei, ea însăși trecătoare.

Pentru G. Călinescu, visul constituie, în *Vînătoare*, mijlocul evaziunii în chiar țara visată. Pe spatele unui „puternic armăsar", la acel ceas al nopții cînd „ușa doarme și lemnul grinzii crește", poetul se îndreaptă spre tărîmul de vis. Peisajul e nu mai puțin fabulos : munții sînt acoperiți cu „perii de păduri", coniferii își odihnesc vîrfurile „în lună", văile sînt de cenușă, iar lacul, subliniere a aceleiași interdependențe a regnurilor, are „apa verde / Ce merge-n sticlărie și smalțuri pînă-n alt / Tărîm cu prunduri negre și cu tavan înalt / În care-un pește roșu se-nalță și se pierde..." Spre acest lac se trag însetate turme de bovine și cerbi cu podoabe capilare arborescente. Peisajul de ansamblu e fixat pictural, dar versurile nu pot ascunde livrescul : „O, ce păduri enorme și ce tăceri nedrepte ! / Cum totul pare-n somnuri pe-un emisfer granitic, / Săpat de-un vis arhaic în turle lungi și trepte !" Ridicat în scări, strîngînd între pulpe coastele calului, vînătorul sloboade o săgeată, și visul se sfarmă haotic : „brădetul se frămîntă", lacul scade „coclit", din ape „ies lumini", și ochiul reține imaginea sutelor de picioare pierzîndu-se în depărtări. De remarcat că sugestia centaurului nu vine din Eminescu.

Vînătoare e o introducere în mitologie, de unde au rezultat foarte bunele poeme *Fragment epic* și *Herodot, IV, 8-9*. În primul, o herghelie imensă se mișcă încet, apăsător în decorul terifiant al unei țări ce pare scoasă din visul halucinant anterior ; copacii sînt mărunți, chirciți ; pămîntul — uscat, sticlos ; bolovanii, enormi, albiți de soare, sînt risipiți în zare ca niște oseminte, iar cîmpurile, aride, „fără grîu". Peste „neagra, nechezătoarea trupă", plutește aievea pe „țepoasa crupă" a unui cal voinic, „cu mîna-n șold", un războinic gol. Pierdut sub soarele apăsător, în mijlocul unei mări de capete, călărețul are senzația răcoroasă a rătăcirii printre pinii unei păduri de picioare, aluzie la aceeași unicitate a materiei. Monotonia strivitoare a drumului este întreruptă de două evenimente. Simțind în nări răcoarea unui „arc de rîu", furișat



„ca o uscată ghiară" prin prundul „cărunt de grea bolovănie", herghelia, după cîteva clipe de șovăire, țîșnește într-o cavalcadă fantastică. Al doilea eveniment e lupta cu centaurul. În timp ce cabalinele sorbeau cu nesaț apa rece, văzduhul se umplea „de mari nechezuri rele". Pe mal, „...pe patru pulpe / Sălta un om cu gura lățoasă, mîniată, / Adevărat centaur cu pielea învîrstată / De pete ebenine și-afumături de vulpe". Lupta, notată laconic, se desfășoară cu repeziciune ; încălecînd pe „picioarele răpite" ale străvechiului animal, poetul trăiește sentimentul transformării într-un „centaur cu-o mie de copite". Și turma, învăluită în pulberi, se pierde în depărtări, în aceeași apăsătoare somnolență.

Din relatarea lui Herodot despre cea de-a zecea faptă pe care Heracles o săvîrșise la cererea oracolului de la Delphi și din porunca lui Eurytheus, Călinescu a scos, în *Herodot, IV, 8—9,* o piesă de un dens lirism. Atenția se concentrează asupra uriașei turme de vite a lui Geryon, în mișcare, în mijlocul căreia „călare pe-o grea iapă / pieptoasă, fumurie", răcnea un văcar bărbos. Numai schițat, mersul turmei este un pretext, secvențele reprezentînd diferitele stadii ale geologicului. Pe un podiș calcaros, turma ce acoperea zarea „cu valuri" se mișcă istovită. Însetate, vitele se aplecau să lîngă bolovanii albiți de soare și, sub căldura toridă, sudoarea „se scurgea-n rîulețe". Următorul moment reprezintă secvența abundenței. Pe dealuri cu „iarba deasă, tare", vacile se-ndeasă „molatice". „Miroase pretutindeni a lapte și gunoi / Și cîteva cornute pasc leneș, solitare". Peisajul mediteranean e înlocuit cu „frigul unei păduri cu bradul rar". Versurile transmit admirația în fața unui spectacol rămas, se pare, din vremurile îndepărtate ale începutului cuaternarului și a cărui măreție concurează minunile lumii vechi. E, de fapt, ceea ce criticul admirase la Eminescu : „Copacii se-nălțau ca niște lungi pridvoare / De marmuri verzi spre-a cerului profundă schelărie / De mari cupole de-aur și fără sticlărie [...] // Pădurea era rece și lungă ca un mit. / Cădea în țurțuri neagra, noptatecă zăpadă, / Molifții creșteau iute și-n templul adormit / Punea-ntre trunchiuri luna cîte-o lucioasă spadă." Ieșită din codri, turma, aflată undeva lîngă bătrînul Istru, trece „pe-un bărăgan de papuri și veștede nomoale" și-apoi se pierde în stepele nesfîrșite biciuite de crivăț, „acolo unde-i sticlă și pomii mor de ger". În această primă parte, Călinescu dezvoltă

ceea ce Herodot numai schițase, iar episodul narat minuțios de istoricul grec e comprimat în două strofe ce alcătuiesc a doua parte a poemului. Hercule, toropit de somn, adoarme în zăpadă, pîndit de vicleana Echidna.

În ambele poeme se observă existența unui plan inițial, format dintr-un nucleu epic ce se menține la nivelul trăirii nemijlocite. După ce datele firului narativ au fost expuse, planul inițial rămîne, mai mult sau mai puțin, static și servește conturării unui simbol. Acest al doilea plan evoluează în fapt, și lirismul arde deasupra, răspîndind parfum de lumi apuse. Este aici o încercare de a concura imaginea Greciei „mai sălbatice" din *Memento mori.*

Gnosă și *Pedagogie,* sub nivelul artistic al celorlalte piese, anunțau erotica de mai tîrziu. Ultima prefigurează ciclul grec, din *Lauda lucrurilor,* poetul desenînd caracterul unei anume femei, care, cu nervii biciuiți de întîmplări fioroase, se aruncă indiferentă în brațele „celui mai tare" ; „Eu vreau ca la ani cincisprezece / Din patru unghere eroii să plece / Și-ntr-o cruntă, orbească bătaie, / Să rămîn ca o mică arătare / În mîinile celui mai tare / De care, rîzînd, să mă tem, / Să-i fiu noroc și blestem."

*

Începînd cu anul 1944, poetul e întîlnit în periodice. La 23 ianuarie, *Vremea* îi publică douăsprezece poeme, printre care : *Omagiu Dianei, Muzică de sfere, Statui, La apa Vavilonului, Împăcare, Măr tăiat, Coliziune, Păpădia* etc. Sub titlul mai multor poezii îi întîlnim semnătura în *Caiet de poezie,* nr. 2, februarie, 1947, și în *Revista Fundațiilor Regale.* După o tăcere de mai bine de un deceniu, poetul începe din nou să publice versuri în *Steaua, Contemporanul, Gazeta literară, Luceafărul,* înainte și după *Lauda lucrurilor.*

Din poezia lăsată afară la apariția volumului din urmă, nu se poate recupera mai nimic. Peste tot e învederată intenția de a face o lirică pe temă. Versurile din *Caiet de poezie,* de pildă, reprezintă o ilustrare teoretică a propozițiilor critice din *Universul poeziei.* Poetul slăvește avioanele : „A ajuns pitică Terra, / Nu mai sînt deșerturi, puste, / Ocolim prea iute sfera, / Sîntem sprintene lăcuste. // De-ar veni Isus cu vaste /Albe-arhanghelești coloane, / I-am ieși în cer cu-o

oaste / De cinci mii de avioane". (*Avioane*) ; aerul : „Divin, subtil, indiscernabil aer, / Tu, dintre începuturi aliment, / Al Logosului sacru aliment / Cînd s-a stîrnit primordialul vaer" (*Aerul*) ; varza : „O, varză, care strîngi cu-atîtea rochii / Imaculata-ţi carne viscerală, / Pudoarea-ţi candidă, aurorală, / Care-amăgeşte monotonă ochii..." (*Varza*) etc., etc., dar gravitatea tonului nu poate acoperi lipsa lor de valoare.

Volumul ultim de versuri, *Lauda lucrurilor,* cu subtitlul : *Poezii* (1938-1963), angajează un dialog cu opera-i poetică anterioară. *Impostură* reia şi explică, din perspectiva sporului anilor, mai vechea ipostază romantică. Poetului singuratic din *Neoromantică,* G. Călinescu îi opune imaginea unui participant activ la treburile „obştii" : „Cînd coama-mi străluci la tîmple sideral, / Mă coborîi în vale ca un Virgil pe cal / Cu lira într-o mînă, cu hăţurile-ntr-alta [...] / Descălecai. Le-am zis : în obşte mă prenumăr, / Lăsaţi-mă buşteanul să-l ţin şi eu pe umăr..."

În ciclul *Lauda materiei,* ca şi în alte poeme, definitorie pentru poezia călinesciană mi se pare a fi împingerea meditaţiei poetice spre aspectele generale ale existenţei. Viaţa, iubirea, creaţia ori moartea sînt aspecte fenomenologice ale unui tot material, de unicitate indestructibilă : „Tot universul nu este / Decît joc de mari curcubeie. / Ce este-n planetele şapte / S-ascunde în elemente, / Bolta e stropită cu lapte, / În lapte-s de stele fragmente. // Cerescul aşezămînt / Are un infim consonant / Diamante găseşti în pămînt, / Pămîntu-i pe cer diamant".

Însă perspectiva macrocosmică a viziunii, galaxia însăşi nefiind decît o continuitate firească a materiei în univers, a avut-o Şun şi a împărtăşit-o lui Hi-Ho. Restrîns apoi la harta în relief a globului ce se roteşte continuu, expunîndu-şi feţele privirilor, poetul sesizează aceeaşi universală conexiune a fenomenelor şi laudă elementele naturii în maniera lui Francesco d'Assisi. Slăveşte fluviile măreţe, oceanele fără sfîrşit şi bulgării strălucitori de sare ; admiră clocotul vulcanilor, simte cutremurarea pămîntului sub masa turmelor de elefanţi şi aude zvîcnetul materiei : „Zvîcnind materia creşte, / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de peşte. // Pădurile se-nmulţesc robuste, / Păşunile exală efluvii..."

Chiar universul casnic intră în circuitul etern al naturii. Nevăzuţi, greierii au umplut pînă la saţietate rafturile de

oaste / De cinci mii de avioane". (*Avioane*) ; aerul : „Divin, subtil, indiscernabil aer, / Tu, dintre începuturi aliment, / Al Logosului sacru aliment / Cînd s-a stîrnit primordialul vaer" (*Aerul*) ; varza : „O, varză, care strîngi cu-atîtea rochii / Imaculata-ţi carne viscerală, / Pudoarea-ţi candidă, aurorală, / Care-amăgeşte monotonă ochii..." (*Varza*) etc., etc., dar gravitatea tonului nu poate acoperi lipsa lor de valoare.

Volumul ultim de versuri, *Lauda lucrurilor,* cu subtitlul : *Poezii* (1938-1963), angajează un dialog cu opera-i poetică anterioară. *Impostură* reia şi explică, din perspectiva sporului anilor, mai vechea ipostază romantică. Poetului singuratic din *Neoromantică,* G. Călinescu îi opune imaginea unui participant activ la treburile „obştii" : „Cînd coama-mi străluci la tîmple sideral, / Mă coborîi în vale ca un Virgil pe cal / Cu lira într-o mînă, cu hăţurile-ntr-alta [...] / Descălecai. Le-am zis : în obşte mă prenumăr, / Lăsaţi-mă buşteanul să-l ţin şi eu pe umăr..."

În ciclul *Lauda materiei,* ca şi în alte poeme, definitorie pentru poezia călinesciană mi se pare a fi împingerea meditaţiei poetice spre aspectele generale ale existenţei. Viaţa, iubirea, creaţia ori moartea sînt aspecte fenomenologice ale unui tot material, de unicitate indestructibilă : „Tot universul nu este / Decît joc de mari curcubeie. / Ce este-n planetele şapte / S-ascunde în elemente, / Bolta e stropită cu lapte, / În lapte-s de stele fragmente. // Cerescul aşezămînt / Are un infim consonant / Diamante găseşti în pămînt, / Pămîntu-i pe cer diamant".

Însă perspectiva macrocosmică a viziunii, galaxia însăşi nefiind decît o continuitate firească a materiei în univers, a avut-o Şun şi a împărtăşit-o lui Hi-Ho. Restrîns apoi la harta în relief a globului ce se roteşte continuu, expunîndu-şi feţele privirilor, poetul sesizează aceeaşi universală conexiune a fenomenelor şi laudă elementele naturii în maniera lui Francesco d'Assisi. Slăveşte fluviile măreţe, oceanele fără sfîrşit şi bulgării strălucitori de sare ; admiră clocotul vulcanilor, simte cutremurarea pămîntului sub masa turmelor de elefanţi şi aude zvîcnetul materiei : „Zvîcnind materia creşte, / De păsări se-ntunecă cerul, / Balta se umflă de peşte. // Pădurile se-nmulţesc robuste, / Păşunile exală efluvii..."

Chiar universul casnic intră în circuitul etern al naturii. Nevăzuţi, greierii au umplut pînă la saţietate rafturile de

stejar ale bibliotecii, soba, ușa, dușumeaua. Prin paginile tomurilor, prin sertare, în ceasornic, printre foile risipite pe masă, greierii se fac simțiți într-un coral enorm, și poetul are, o clipă, impresia rătăcirii într-o vegetație năvalnică : „Veneau de pretutindeni scîrțîiri / În rîuri limpezi și subțiri, / În măruntele ferăstraie ; / Părea că în odaie / Crescuse deodată o livadă / Și buruieni în ladă..." *(Greierii)*. Poezia e o transpunere fidelă a poemului în proză, cu același titlu, apărut în *Viața literară*, în 1927. Percepției vizuale din *Lauda materiei* i se substituie acum percepția auditivă. Coralului interior i se asociază orchestrația exterioară, și, în liniștea nopții, poetul distinge armonizarea sunetelor disparate ale materiei. Plesniturile minuscule ale celulelor ce se-nmulțesc în firele de iarbă se transformă la scara întregului univers în sunete vibrante de orgă : „Molifți, trunchi de stejar / Cu tunete de orgi răsar, / Și sub al cerurilor naos / E-o muzică de haos", de unde se transferă spre spații cosmice. Eternul e sfîșiat de „armonii de sfere", și în mișcarea lor planetele emit sunete nu mai puțin ciudate, care, conjugate cu muzica terestră, se transformă într-o simfonie siderală. Universul cîntă !

Percepînd universul ca un tot, poetul închină ode elementelor. * Ca și cei vechi, glorifică focul „străveziu la trup", metalele, sarea, cărbunele, fierul, lemnul. Polemizînd parcă indirect cu romanticii, iubitori ai lunii, astru rece, cu reflexe verzi-albăstrii, Călinescu se declară a fi un poet solar : „Tu nu ești astrul meu, o lună, / Ce numai noaptea te deschizi, / Cărnoasă, rece mătrăgună, / Întunecată de omizi". Îl înfioară, mai ales, jocul de umbre al lunii ce recheamă atmosfera umedă a cavourilor. Ea îi sugerează, prin analogie, veșnicia : „De fluxul tău eu mă feresc, / Să fiu cu umbra laolaltă / Frate de cruce nu doresc". De aceea, poetul cîntă soarele „cu coamele roșii", simbolul vitalității ; el risipește umbrele și insuflă energii. Sub razele lui se desfășoară de veacuri, ca într-un imens ritual, marile procese creatoare, eforturile gigantice ale omenirii de a supune materia.

La Călinescu, ca și la Blaga, omul apare ca o întrupare delicată a materiei. Femeia este o Galatee sculptată dintr-un

* Noi atragem atenția asupra intențiilor poetului, însă versurile, cele mai multe, nu sînt realizate artistic. Am reținut și reprodus cu excepția stampei asiatice, *Lene feudală*, tot ce mi s-a părut valoros.

conglomerat alcătuit din regnurile fundamentale : *mineral* („Rozina, ai mulţi strămoşi. / Prin unghii tu eşti rudă / Cu munţii cei stîncoşi, / Ai jad în carnea crudă"), *vegetal* („Din algă, iarba groasă, / Jucînd în mări crispate / Ai coama graţioasă / Ce-ţi cade lung pe spate") şi *animal* („Bunic ţi-este mamutul / Greoi la călcătură, / De monştri vechi temutul, / Căci fildeş ai în gură" — *Geneză dialectică*). Îndeosebi, vegetalul predomină. Obrazul are prospeţimea şi răceala parfumată a mărului „abia rupt". Părul, resfirat cu degetele, dă impresia rătăcirii printr-un „desiş abrupt". Întregul corp : „Genunchi, picioare, subţirele tău bust / Şi mirul gurii tale, / Tot ce respir şi-ating cu buza are gust / De cărnuri vegetale" (*Epitalam*). Pentru Aretuza, „pieptul lat şi păros" al iubitului „E un lan cu spicul gros", iar Erotocrit, rătăcind prin vegetaţia luxuriantă a Asiei, are senzaţii de invertire a vegetalului : „Cînd zăream un chiparos, / Vedeam trupu-ţi mlădios. / Gutui de vedeam mănunchi, / Cugetam l-ai-tăi genunchi. / De vedeam grîul în spic, / Mă gîndeam la puful mic, / La pîntecul diafan, / Ca vasul de porţelan" *(Aretuza)*.

Mineral în oase, animal în sînge, vegetal în păr, omul este un microcosm ce rezumă în linii generale macrocosmul, dar fragil, supus distrucţiei. Privindu-şi corpul culcat la umbra unui copac, poetul are sentimentul contopirii cu natura : „Şi boii m-ar sufla cu nările, şi-ar linge / Pe frunte-mi sarea care din piele s-ar prelinge, / Şi mi-ar mînca şuviţe din ceafă şi din barbă / Crezînd a fi vreo iarbă". Pe picioarele încrustate cu mîl, furnicile se vor strînge puhoi, vrăbiile vor ciuguli sideful unghiilor şi, încet, încet, conturele se topesc şi corpul, sumă a elementelor, se dizolvă în elemente.

Într-o bună parte a poemelor *Laudei lucrurilor*, conştiinţa poetului este torturată de problemele existenţei. În decorul familiar al camerei, oglinda îşi pierde obişnuita funcţie utilitară. Undele-i de cristal devin un depozitar al vîrstelor : „Ca ploaia dîra unei crete / Spăl iute formele concrete, / Şi ce-n caietul meu ai scris / Se şterge-ndată ca în vis". Noaptea numai, apele se desfac şi „ca fumul" succesivele imagini ale omului îşi iau zborul : „Din mine zboară cu duiumul / Tot ce de ani eu ţi-am furat / Cînd te priveai lung şi mirat". (*Oglinda*) Seara, întinzîndu-se pe pat „cu-al nopţii anteriu" pe umeri, poetul are senzaţia multiplicării în identice fiinţe : „Alături

pe macat, / Dorm ființe-nșiruite. / Sînt eu
vîrste felurite." Gîndurile roiesc în minte : „
odată, [...] / Sosesc din alte vise / Visate-n
Gonite spre abise / Și-acum din nou cresc
din ceasuri treze / «De unde», «Ce» și «Cum
ipoteze, / Vin în cămăși de fum". (*Patul*).

Cu alte mijloace, ideea este reluată în *Rochia de moar*, cîntec al vîrstelor desfășurat într-un halucinant decor romantic. În antiteză, sînt puse față-n față două file ale aceluiași individ :

— decrepitudinea fizică a octogenarei pictată în maniera lui Goya din *Caprichos*, căreia „flăcările violete" îi dau pe față de un joc de umbre : „Ochii mocneau striviți ca două mari stafide, / Alunecați la vale în foarte-adînci firide. // Pe ici, pe colo o geană, ca de măceș o țeapă, / În pleoapele gălbui ca foile de ceapă, / Obrajii pămîntii înscorțoșați și creți, / Acoperiți cu pielea unor uscați bureți."

— și adolescenta fermecătoare : „O fată cu-ochi de agriși în candid melancof. // Ca piersica prea coaptă e fața-i purpurie, / De rupi pielița moale și carnea se sfîșie, / Cu unghii conabii ca floarea de glicin. / Ea-n masa mea lovește pe dinți de clavecin."

Meditația asupra vîrstelor era firesc să ducă la dialogarea cu timpul și istoria. Emoția provocată de curgerea timpului se găsește la poeții mari de totdeauna. De la antici, care o cunosc sub numele de *fortuna labilis*, la Leopardi, căruia implacabila trecere a celor omenești îi dă, cum singur mărturisește, senzația unei intense dureri organice : „... o încleștare / sălbatică a inimii mă-ncearcă / gîndindu-mă că toate trec pe lume / și aproape toate trec fără de urmă..." și pînă la amara concluzie eminesciană : „...eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător" din *Memento mori*, tema a generat piese de un tulburător lirism. G. Călinescu propune o înțelegere dialectică a fenomenului. Ființa umană e vremelnică, dar în natură persistă un neîntrerupt proces de transformare a elementelor. Timpul ireversibil nu este altceva decît continuă dezvoltare, infinită negare a negației, înnoire. Atunci : „Ce este oare viața ?" Ca să înțelegi procesul vieții, „Cu mine vino

…veghezi din noapte / Și pînă dimineața…", zice poetul. …umai așa vei avea posibilitatea să simți „…cum lucerna, / Trifoiul cresc din lumea lunecoasă / Făcîndu-ți vie perna / Pe care mîini o vei culca sub coasă". Dialectica vieții îi apare la scară universală ca un spectacol grandios : „Dînd hrană florilor, / Se scoală morții ca-ntr-o înviere, / Și din esența lor, / Fără răgaz, albina scoate miere" (*Cositul*). Altă dată e reținută latura vegetală a procesului : „Din morți răsar crizanteme, / Greierii cîntă-n sicrie" (*Lauda materiei*). Anotimpurile înseși sînt un perpetuu mijloc de reînnoire a firii. Poetul ridică un „cîntec de slavă" zăpezii „spumoasă ca laptele ce dă în foc" (*Laudă zăpezii*), intuiește melancolia căderii frunzelor (*Toamna*), cîntă roadele verii (*Rînduială nouă*) și, prins de continua mișcare ascendentă, nu mai are răgaz să se gîndească la vîrstă : „Trecutul țipă-n urmă, / C-un salt săr peste punte, / Scînteia piatra scurmă / Cînd mă ridic pe munte / […] Sînt tînăr sau bătrîn ? / Alerg spre viitor, / Spre stele focul mîn, / Zburînd din nor în nor". (*Primăvară*)

Munca definește coordonatele omului în raport cu realitatea înconjurătoare, și poetul îi aduce laudele cuvenite : „Tristețea este stearpă" e și titlul poeziei, „iar fapta lăudată" ; „Fii fraților tăi pildă, de ești cu-nvățătură / De mari isprăvi te-apucă. / Pe cremenea cea tare fă foc de arătură / Și mările usucă. / Pădurea nu te-nșele cu plînsetele-i vane, / Înfige-n trunchi toporul. / Cuptorul înroșește, fă secere, ciocane / Pentru întreg poporul." Dintr-o asemenea concepție au izvorît *Brazii* („În munți am auzit o surdă canonadă, / Crezui că stînci imense au început să cadă. / Izbeau în brazi topoare. Cîntau c-o sfîșiere / Vibrante joagăre, harfe forestiere"), ori *Mistrețul*. În pădurile ciclopeene, evocate în *Vînătoare* și *Herodot IV, 8-9*, scăldate acum în zăpezi imense, poetul, războinic get, c-un ochi acoperit de promoroacă, semănînd cu Polifem, taie, răcnind sudalme, brazi uriași, îngrămădește „trunchi peste trunchi", încinge foc strașnic și peste mormanul de jăratec învîrte un mistreț „îmbălsămat cu mirodenii / Și miruit cu vin de preț".

Un mănunchi de pasteluri livrești (*Agricultură*, *Rînduială nouă*, *Tractorul*, *Grîul nou* etc.) sînt închinate muncii agrare. Ca și Virgilius, Călinescu gustă deliciile vieții agreste, căreia

îi închină un *Georgicon* * de factură modernă, dar tot poemul reproduce cuvînt cu cuvînt un monolog al lui Șun.

În erotică, se simte mai multă originalitate. Cu cîteva excepții, cînd, accidental, apare fecioara „crudă", aflată la hotarul incert dintre copilărie și adolescență („... încă un arbust / De cincisprezece ani, / Gutuie sînii, acrișori la gust, / Grumazii diafani" — *Război troian rezumat*), Călinescu cîntă o singură femeie : fata „cu ochi albaștri" de care s-a îndrăgostit odinioară Felix, enigmatica Otilia, Tily, Til, Lil. Ca și pentru Felix, chipul Otiliei se încheagă din notații disparate, rezultatul fiind un portret, creionat în linii de suavă simplitate. Proiectată de-a lungul veacurilor, Otilia e văzută, paradoxal, în permanență la anii încîntători ai tinereții. Implorînd regelui Solomon „apă vie", poetul motivează convenția : „Vreau s-o țin curată / De-a pururea nevătămată, / Cu gloria cîntării / Și prospețimea mării, / Sclipitoare ca rubinul, / Neprihănită ca și crinul, / Răcoroasă ca un lac, / Și floarea de liliac" (*Apă vie*).

Bărbatul, în schimb, nu are o identitate anume. Iubind o unică femeie, el trece prin ipostaze felurite, reîncarnîndu-se succesiv în războinicul antic, în orientalul rafinat, în indolentul feudal sau în omul epocii moderne. Dar momentele fundamentale ale istoriei umane (Antichitatea, Evul Mediu, Epoca Modernă) nu sînt decît conturarea alegorică în timp a vîrstelor omului. Cu alte cuvinte, poetul capabil de *visio intellectuali* se transpune pe sine pe diferite trepte ale istoriei și retrăiește experiențe felurite. Înlocuirea principalelor ipostaze ale eului erotic prin epoci istorice adiacente îi prilejuiește o dialectică de mare finețe.

Ascensiunea pe treptele istoriei este însoțită și de înaintarea în vîrstă a poetului, care, alături de femeia iubită, nu

---

* Și aici, frazele lui Șun au fost ulterior dezvoltate în poemele : *Georgicon, Brazii, Mărețe, fără seamăn.* Procedeul poate semnifica năzuința epuizării unei atitudini lirice favorabile, dar se răsfrînge negativ asupra realizării estetice. Prima parte a *Georgiconului, Brazii,* nu mai au gravitatea hieratică a monologului lui Șun. Poemele erotice *Statornicie, Cu mîinile amîndouă* ș.a., intrate în țesătura dramatică a pieselor de teatru ulterioare, își păstrează individualitatea, însă prin punerea într-un context anumit strălucirea lor e ștearsă. În schimb, scenetele nu au valoare deosebită. Cititorul simte că ceva e făcut, că focul inspirației este înlocuit cu răceala rațională a meșteșugarului.

simte totuşi sporul anilor : „Cu capul tău pe umăr / În viitor eu cresc, / Rămîn de-apururi tînăr..." (*Nu mă mustra*). Chiar dacă unitatea pare intenţionat sfărîmată, poeziile ciclului erotic se însumează într-o gingaşă „cîntare" a erosului, *Statornicie* rezumînd, pînă la urmă, istoria erotică a umanităţii. *Cu mîinile amîndouă* constituie preludiul. Vîrstei indecise a adolescenţei îi corespunde, pe plan istoric, copilăria omenirii. Coborît spre începutul unei ere ce abia mijea, poetul sondează, în timp, stratul cel mai de jos al geologiei sufletului uman, surprinzînd ivirea sentimentului de dragoste. Într-un eden lipsit de frumuseţile paradisiace convenţionale : „Răcoare îmi da rîul, / Mă-nbălsămam cu crinul, / Ca mierea-mi părea grîul, / Plin de tărie vinul", poetul „tînjeşte", căutînd „în unde de ape şi oglinzi", asemeni legendarului Narcis, imaginea unei fiinţe „de-a cărei gingăşie" îi „era şi dor şi teamă". „Dar într-o zi vestită, / O uşă s-a deschis, / Frumoasă şi smerită, / Tu ai descins din vis. / / Mi-ai zis zîmbind : Sînt eu ! / Cu mîinile amîndouă / Te chem în veacul meu / Spre-o primăvară nouă."

Tinereţii tumultuoase, cu sînge fierbinte zvîcnind în vine, înclinată spre fapte eroice şi visare, îi corespunde momentul Greciei antice. *Chloto* pregăteşte discret cadrul : „Pe seară cîteodată mă plimb prin vis agale / Pe lîngă temple vechi cu frize şi astrogale. // Printre măslini şi cipri pare-mi-se / C-aş fi putut să fiu Ahile sau Ulise". Poezia conţine în germene temele fundamentale ce rezumă întreaga istorie şi mitologie greacă. Prin *Chloto,* poetul coboară în universul apuselor civilizaţii mediteraneene : strălucesc în soare coloane zvelte, răsună sandale „pe lespezi albe" de granit, foşnesc păduri mlădioase de finic, se unduiesc sub briza mării smochini, chiparoşi, măslini şi valuri se sfarmă neistovit de ţărmuri... În zare se ghicesc lanuri de grîu şi stepe nesfîrşite. În *Război troian rezumat,* doi greci se luptă turbaţi pentru „o mică Elenă". *Eu sînt grec*, cea mai bună din cele trei poezii, creează în tonuri sobre, asemeni desenelor de pe o urnă elină, un tablou plastic. Culcat pe nisipul fierbinte „lîngă unda sărată a Pontului negru," poetul are, aidoma Cezarului eminescian, viziuni fantastice ale trecutului. Personificată în Thetis, marea îşi „aruncă pe ţărmuri pletele-i îngrozitoare", se aud „în scoica urechii" cîntînd „mii de sirene", se văd alunecînd cu ţipete prelungi, ca nişte mari nori albi, stoluri

de pescăruşi deasupra valurilor. Şi în acest coral mitologic, „nave cu vîsle lungi" se îndreaptă greoi spre ţărm ; lemnul ud, ornamentat de scoici, exală arome de nuci putrede, iar pescarii „cu bărbi ascuţite, goi", îşi răstoarnă plasele. Cînd, sub „dealul de scrumbii argintii", zăreşte „o albă sirenă", „cu ochi ca două smaralde", eroul zvîcneşte în picioare şi o îmbrăţişează pătimaş, încercînd senzaţia osmozei elementelor : „Ameţit o sărut sălbatec pe gura crudă şi rece, / Mi se pare că sorb o stridie vie".

Secvenţa orientală evocă un eros rafinat, plin de ceremonii complicate, menite să ţină nestinsă flacăra primei iubiri. „Închisă tot în iatac", Aretuza e o Penelopă transpusă în decor asiatic. Mărturisită naiv, ca în poezia populară, durerea aşteptării arde la suprafaţa cuvintelor, în timp ce Erotocrit peregrinează, precum Ulise, prin „cetăţi sumedenii" cu unicul scop de a-i crea iubitei un decor fastuos : „Alergai în larga lume / Pe calul meu alb în spume. / M-am dus să cumpăr covoare, / Să ţi le pun sub picioare, / Să nu simţi la gleznă trudă, / Să calci ca pe iarbă crudă." *(Aretuza)*.

Dezlănţuite furtunos în secvenţele anterioare, sentimentele înregistrează temporar, în momentul feudal, o stagnare. Viaţa se scurge leneş. Femeia, „aproape dezbrăcată", se contemplă la nesfîrşit prin oglinzi, cîntă, dansează. Pentru prima oară bărbatul are o îndeletnicire extranee iubirii : „Eu, rigă într-o ureche, / Cărui de oşti nu-i arde, / Înşir rime pereche, / Păzit de halebarde" *(O, Tily)*. El e „părintele" şi „domnul".

Deosebirea de vîrstă dintre îndrăgostiţi, simţită în *O, Tily*, e mărturisită direct în *Epitalam*. Atributele predecesorilor erau tinereţea ori forţa fizică. Acum, poetul, om al epocii moderne, se află la vîrsta maximei intelectualităţi, şi erudiţia lui e copleşitoare : „Nimeni de vîrsta-ţi darul de-a te slăvi nu are. / Toţi sînt nişte profani" ! Locul lui Felix l-a luat arhitectul Ioanide, care aduce femeii un altfel de elogiu : „Eu ştiu să te slăvesc cu palmele pereche, / Precum în Vatican / Un papă umanist, uimit de lumea veche, / Bronzul atenian".

Lucidă confruntare a vîrstelor, *Interdicţie*, poemul contemporaneităţii pe plan istoric şi individual, e un epitalam de o delicateţe desăvîrşită. Poetul reţine mai întîi diferenţa de vîrstă, spaţial : „Stai într-un turn sclipind în depărtare / Şi, ca s-ajungi la mine, tu zbori peste-un abis". O durere

inavuabilă mistuie sufletul încercat de contradicţii : „La ora fermecată te-aştept cu îndoială, / De-ntîrzii, simt o spaimă, de vii, melancolie, / Mi-e teamă de-acea zi în veci catastrofală / Cînd nu te va mişca a mea thaumaturgie". Resemnarea e nostalgică : „Din mine trupul tău nu se va face rodnic, / Puţin te strîng în braţe, mai mult te văd în vis, / Nu-ţi voi fi mire sacru, ci pururi un logodnic, / Să merg cu tine alături îmi este interzis". *Interdicţie* e ultima ipostază, unica nejucată.

Deschis cu *O, tu, cu ochi albaştri*... („Te duc în patul biblic de cedru şi-abanos / Neprihănită, goală, zvîcnind fără veşmînt, / Să dormi cu mine noaptea în sfînt aşezămînt.") şi închis cu *Vin din Liban, mireasă,* ciclul *Statornicie* degajă o dragoste frenetică, senzuală. Metaforele, descinzînd din *Mioriţa,* au prospeţime, fructele şi florile sugerînd atributele feminităţii :

Obrazul tău e coajă de măr creţesc, cărnoasă
E buza ca smochina,
Şi răsuflarea ta de crin şi chiparoasă
Miroase ca grădina,
Iar ţîţele rotunde, cu miezul bun şi tare,
Sînt două chitre coapte,
Ciorchini de tămîioasă, cu boabe, mari din care
Voi ciuguli la noapte."

3 *DRAMATURGUL*

Cîndva, peste ţara bătrînului împărat Yao s-a abătut o germinaţie colosală cum natura nu mai cunoscuse din vremuri imemoriale. Fluviile şi-au ieşit din matcă şi în mlaştinile enorme foiau şerpii. Buruienile, scaieţii şi mărăcinii acopereau ţarinile. Pădurile creşteau dese, trunchiurile arborilor căutînd lumina aveau contursiuni de şarpe şi în întunecimi pîndeau

fiarele și păsările de pradă. Un vînt distructiv sufla deasupra împărăției : nu se aflau poduri și drumuri suficiente, negustorii erau necinstiți și judecătorii nedrepți.

Împăratul se dovedea neputincios a stăvili forțele naturii și indolența prinților vasali. Și Yao simte nevoia unui braț tînăr și viguros ; atunci, asociază la domnie pe Șun, îi dă pe fiicele sale în căsătorie și-l ridică la rangul de King, întîiul sfetnic. Dîndu-i învoirea de a-și alege dregătorii, Yao l-a învestit în fapt cu puteri depline. Cu sprijinul a cinci prieteni : Y, Ki, Ye, Sie, Kao-Yao, fiecare posesorul unei virtuți fundamentale, Șun începe lupta cu neistovită energie.

Trei ani de zile, imense incendii au rumenit zările pînă în depărtări, iar cerul s-a acoperit de neguri. Aerul avea mireasma sanctuarelor de templu. Fiarele au pierit în jarul incendiilor ori în clocotul apelor, și ploile au curățat impuritățile, spălînd pămîntul. Peste fluviile readuse la vechile albii au fost aruncate poduri și mlaștinile au fost secate. Ogoare nesfîrșite au luat locul smîrcurilor și mărăcinișului. În ape se joacă pești roșii și aurii, în dumbrăvi cîntă păsările, rațe și gîște sălbatice își fac cuiburi în păpurișul rărit ; pe pajiști pasc turme și herghelii.

Rod al meditațiilor pe marginea mai multor cărți clasice ale Chinei, *Șun*, capodopera dramatică a lui G. Călinescu, ne transpune într-o Asie arhaică, cu mai mult de două milenii înaintea erei creștine. Îmbrăcînd haina alegoriei, *Șun* dezbate, ca și *Bietul Ioanide,* problematica omului superior în orînduiri sociale neprielnice. Șun este un Zadig asiatic de extracție umilă, și Yao, clarvăzător, punînd mai presus de orice interesele obștii, se abate de la o tradiție statornicită din vechime cînd îi încredințează tronul veșnic. În persoana lui Șun se îmbină armonios chintesența însușirilor creatoare ale omului : „Meșteșugul olarului, iscusința pescarului și a vînătorului, hărnicia plugarului, gingășia cîntărețului din lăută, cumințenia și cumpătarea filosofului sînt darurile sale", îl caracterizează bătrînul filozof, dînd expresie simțămintelor poporului.

Spirit înclinat spre construcții abstracte, Șun gustă deliciile muncii fizice : „...pămîntul, iubite Yu, mă desfată cu deosebire. El este coca moale din care firea scoate toate formele sale. Bucuros țin mîinile ude pe argila jilavă...", și închină un adevărat poem trudei nobile a plugarului, filosoful fiind dublat de poet : „Iarba udă de rouă îți răcorește gleznele și lu-

tul moale îți mîngîie tălpile. Risipiți pe cîmpuri la mari depărtări vezi țărani pe urmele vitelor maiestuoase. Roata carului intră adînc în pămînt, sudoarea îți curge pe obraz și pe umeri, dar vîntul ți-o usucă fluturînd aripile sale de mătase." Alteori, adevărate sentințe, frazele lui Șun sînt turnate în bronz și studiate atent.

Împărat, Șun se dovedește a fi un desăvîrșit păstor al noroadelor. Ceea ce iese mai cu seamă în evidență este uluitorul său talent organizatoric. Conducătorul, argumentează Șun, e nevoit să caute singurătatea spre a emite judecăți nepărtinitoare asupra treburilor țării. Ar fi o greșeală să asculte păsurile fiecărui supus. Datoria lui este de a se distanța, metaforic vorbind, spre a avea permanent în atenție generalul. „Cine călăuzește bine țara, zice el, seamănă cu Steaua Polară care stă nemișcată pe locul ei, în vreme ce celelalte stele se învîrtesc în juru-i." O stavilă în calea înnoirii sînt superstițiile. Turnătorului convins că munca i se irosește fiindcă duhul metalului dorește însoțirea cu tînăra lui nevastă, Șun, acceptînd vremelnic ceremonia exterioară, îi dă sfatul să nu-și arunce în cuptor soția, ci să ardă cîteva șuvițe de păr și unghiile ei. Cînd Yao agonizează, Șun, neînduplecat, respinge leacurile medicului care cerea pentru bolnav „sînge de prunc, cîte o oca pe zi" : „...pentru ce aș jertfi sufletul copilului ? Dacă viața se cumpără cu moarte, cine are dreptate să trăiască ?", încredințat fiind că decesul biologic al ființei umane e o lege firească a vieții : „Frunza îngălbenește și moare, rîul seacă, pădurile se usucă, stelele cad, soarele însuși se va înnegri ; ce mirare dar că bătrînii mor ?"

Șun nu este singur. Simte alături prieteni și poporul simbolizat de bătrînul Hu-He. Mersul lui Șun pe „calea neturburată" — e și subtitlul piesei — întîmpină împotriviri. I se opun sfetnicii împăratului Yao. Kong-Kong, Kuan, Yn-Ce-Ciu și Huan-Teu, conduși de prințul San-Miao, alcătuiesc un grup de cinci puteri ostile, numărul mistic al elementelor opus antitetic dregătorilor lui Șun. Simbol al forțelor distructive, ei rezistă cu strășnicie reformelor, și vorbele le sînt date ca să-și ascundă gîndurile, îndemn indirect la reflectarea asupra nesincerității în raporturile umane. Se răzvrătește Tan-Ciu, fiul împăratului, orbit de mînie că tronul nu i se lasă lui după datini. Conflictul macină chiar familia lui Șun, ce întruchipează însăși orînduirea socială bazată pe parazitism. Mama

vitregă a lui Şun doreşte ca Sing să fie ginerele împăratului Mao ; Ku-Seu rîvneşte la soţiile lui Şun şi, abuzînd de autoritatea paternă, porunceşte fiului să i le trimită în aşternut ş.a. Această materie formează substanţa poemului dramatic în actele II-IV, rezultînd un paralelism al situaţiilor, o simetrie a evenimentelor de un farmec nespus. Întreaga piesă dă impresia unui ritual. Reduse la o trăsătură unică de caracter, privite pe latură categorială, personajelor le este propriu un anumit schematism, ce aminteşte de sculpturile primitive. Un anume automatism declanşează acţiunile eroilor şi mişcările lor au graţia balerinelor. Însă sub crusta ceremoniei, a păstrării ritualelor străvechi, se urzesc planuri diabolice. Sing e tentat să-şi omoare fratele cu spada ; Tan-Ciu încearcă să-l ucidă pe Şun cu arcul. Sfetnicii aţîţă ura celor doi şi promit ajutor fiecăruia pentru ocuparea tronului, plănuind, fireşte, înlăturarea lor definitivă după pieirea duşmanului comun. Familiile sînt sfîşiate de pasiuni, şi Ku-Seu ridică sabia contra fiului ; Kuan nutreşte speranţa pieirii lui Yu. Ni se înfăţişează, cu alte cuvinte, un adevărat atentat al părinţilor împotriva copiilor. Şi în mijlocul acestei lumi robite patimilor, Şun rămîne aparent neturburat, dar sufletul său, mîhnit, trăieşte o crîncenă dramă. Înţelepciunea i se dovedeşte de neclintit : „Dacă părinţii îşi ucid fiii, iar fiii părinţii, dacă fraţii se duşmănesc între ei, aceasta nu-i decît o întunecare trecătoare a cerului sau o părere, fiindcă lumea ar pieri de atîta neorînduială. Împăratul se bucură cînd vede armonia în jurul lui şi se mîhneşte de haos, el însă crede în virtutea veşnică şi o urmează nestrămutat după canoane."

Cu fineţe, G. Călinescu sugerează climatul spiritual, politeţea complicată de ceremonii nesfîrşite. Reverenţele durează nemăsurat, şi gîndurile personajelor rostite în fraze lungi, în care contrastele de umbre şi lumini abundă, sînt pline de savoare : „— Fiu al astrului divin care se ridică pe arborele Kien-Mu, îl salută San-Miao pe împărat, am venit de pe moşia mea întunecoasă ca o noapte plină de cucuvele să închin Seninătăţii tale fiinţa mea vrednică de dispreţ.

— Nu merit atîta plecăciune, graţios prinţ, se întristează Yao. Eu sînt cel mai vrednic de dispreţ. Sînt un om neputincios, un muritor care nu poate să înfrîngă băltoacele şi buruienele. Te-am chemat să mă mustru şi să mă umilesc faţă de

tine, căci nu sînt în stare să fac din ţara ta neorînduită o icoană a supremei înţelepciuni stăpînite de cele cinci fericiri."

Dincolo de atmosfera asiatică, în *Şun* pulsează un indiscutabil fond autohton. La baza piesei stă o schemă universală, şi plăcerea lectorului vine nu din ineditul întîmplărilor, ci din observarea faptului că dramaturgul rămîne permanent în tipic, intuind esenţele, categoriile. Şun e Făt-Frumos, ori mai degrabă Harap-Alb pus la încercări felurite, din care iese întotdeauna învingător datorită agerimii minţii, faptele menţinîndu-se constant la hotarul incert dintre real şi fabulos, conferind o aureolă mitică întregului. Dorindu-i pieirea, Ku-Seu, în virtutea puterilor părinteşti, porunceşte fiului să-i repare hambarul ; împăratul îşi ascultă supus tatăl, părintele îi dă foc, dar Şun scapă cu ajutorul unei frînghii rămasă sub o grindă. Pus să adîncească un puţ, tatăl şi fratele aruncă pămînt deasupra ; Şun descoperă intrarea într-un mormînt alăturat, pe unde iese nevătămat. Chiar conflictul din familia lui Şun reproduce în linii fundamentale conflictul familial din basmele româneşti.

Un ceremonial spumos învăluie judecata finală, Şun definindu-se fin psiholog. Păstrînd forma exterioară, sfarmă în fapt fondul crud al pravilelor străvechi, şi pedepsele sale, raţionale şi pline de bun-simţ, însoţite şi completate de sancţiunea forţelor ascunse ale naturii, înfioară, dar smulg şi murmure de admiraţie, norodul desluşind aici un semn al divinităţii. Tatăl, înfrînt, se pleacă, alături de ceilalţi, într-o reverenţă colectivă, înaintea fiului său şi a cerului şi peste întreaga scenă se sfarmă sunetul unui gong formidabil.

Personaj legendar, Şun oferea prezentului imaginea unui călăuzitor de popoare ce-şi propunea drept ţel suprem al vieţii fericirea celor mulţi şi sugera un viitor echitabil. Apărută în 1943, cînd „liniile mişcătoare ale reflectoarelor şi ciorchinii de lumină de o sinistră frumuseţe ai proiectoarelor caligrafiau aproape în fiecare seară cerul", piesa putea fi o formă de protest împotriva unor stări grave de lucruri.

La puţină vreme după apariţie, un tînăr, atunci, critic, [1] entuziasmat, emitea supoziţia că *Şun* ar fi cartea unei compensaţii iar eroul, autorul însuşi. Apropierea — atrgătoare — a

[1] Adrian Marino : *Comentarii la Şun, Ecoul,* an II, nr. 157. 29 mai 1944, p. 2.

fost primită cu răceală de G. Călinescu : „De ce să-i pară unui biograf obligatorie legătura dintre Șun și viața autorului ? A fost supus acest autor, ca atîți alții, la atacuri de presă ? Aceste atacuri de jurnal sînt insignifiante. Important ar fi ca atacurile, dure ori nu, să afecteze pe autor. Nu-l afectează. Autorul a suferit și altfel de ostilități, ca toți oamenii. Este însă un ins cu simțul ridicolului, care nu se ia în tragic, cînd sînt în viață mizerii mari, hidoase." [2] Fără să vrea, mima impasibilitatea lui Șun. Graba cu care se disculpă trebuie să fi fost provocată de încredințarea că piesei i s-ar fi putut da de oficialități interpretare politică [3].

Tot aici arată G. Călinescu caracterul livresc al inspirației : consultarea cărților lui Granet pentru recrearea viziunii de ansamblu, însă intriga e luată din *Șu-King*, cartea versurilor ; amănuntele sînt documentate, aforismele — autentice și fraze întregi „mai ales cele prețioase, în șurule, sînt quasitraduse". Avea dreptate. Toată intriga lui Șun e rezumată într-o *cronică a mizantropului*, intitulată *Familie chineză* (*Adevărul literar și artistic*, nr. 751, din 28 aprilie 1935, p. 12).

*

În producția dramatică ulterioară, problematica omului superior se împletește cu realizarea erotică. Dramaturgul propune meditației atitudini diferite față de dragoste. Acțiunea se menține constant în Evul Mediu, și piesele au nu puține puncte de tangență cu erotica din *Lauda lucrurilor*. De altfel, gînduri, cugetări ale personajelor sînt constant convertite în teme și motive lirice, și invers.

În *Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalibor*, regele dorește să-și împartă coroana imperială cu tînăra Ludmila, frumosul vlăstar „bogat, de neam mare", al unei familii ce rîvnise cîndva la tronul Cehiei. Însoțirea pare a fi potrivită („Ca nimeni altul am împăcat / Ce spune sentimentul cu rațiuni de stat") și Otakar pune în hotărîrile lui ceva din înțelepciunea lui Șun. Urmărind instaurarea armoniei, el curmă dușmănia dintre familiile feudale, eliberează pe Dalibor, fratele Lud-

[2] *Comentarii la Șun*, *Vremea*, an. XVI, nr. 756, 2 iulie 1944.
[3] Vezi și scrisoarea adresată lui T. Vianu, publicată de H. Zalis sub titlul *Dialog cu Tudor Vianu*, în *Gazeta literară*, nr. 11/17 martie 1966, p. 6.

milei, rupe „hrisovul blestemat“, își numește cumnatul „starostele poeților din țară“ și-l roagă să-i rostească din parte-i Ludmilei „ia, așa, o poezioară / Precum că o iubesc / De dragu-i mă topesc“. Evident, lui Otakar îi lipsește politețea rece, distincția înnăscută, caracteristice suveranilor. El se exprimă ca un țăran autentic, drăcuie, își sărută zgomotos cumnatul și se caracterizează cu epitete apreciative, încîntătoare. Pe această latură se apropie de omonimul său din *Călin— file de poveste*. Îndrăgostit, Otakar vrea să-i transmită Ludmilei subtil zbuciumul lăuntric, dar declararea dragostei are parfumul poeziei Văcăreștilor : „...ca să vezi pîrjolul dintru-ai mei rărunchi / În fața ta, Ludmila, smerit cad în genunchi.“ Întîlnim aici un tip primar de dragoste, o erotică elementară, nepervertită. Și tocmai simplitatea îi conferă farmecul, atmosfera excluzînd aprioric eventuala eficacitate a intrigilor de curte și planurile ambițioasei Tecla sînt sortite eșecului.

În *Secretarii domnului de Voltaire* și *Răzbunarea lui Voltaire* este ușor detectabilă schema *Luceafărului*. Voltaire este geniul. Ca în fața unui zeu, m-elle Toinon îngenunchează, și-i slăvește virtuțile, precum odinioară vechii indieni slăveau soarele. Nu mai puțin turburat de fermecătoarea Veneră, dar și puțintel măgulit, Voltaire trece printr-un proces interior, ale cărui extreme sînt sugerate de sfaturile ireconciliabile ale celor doi „secretari“.

„*Nebunia :* Îndată strînge-o-n brațe, ca un neghiob nu sta.
Rațiunea : Un gest de violență nu socotesc prudent,
Eu zic că e mai bine să-i faci un compliment.
N : Cine-ndrăznește iute e totdeauna tare.
R : Admit, cu multă grijă, cel mult o sărutare.
Voltaire : Ce zici, Mam'selle Toinon ?
M-elle Toinon : Nebunu-i adorabil ! (Cu ochii în jos.)
Ce spune Rațiunea e mult mai acceptabil.“

Octogenar, simțind cum se apropie „spre Haos împins de-al morții pinten“, Voltaire visează nostalgic un *altceva*, ar vrea să cunoască vraja „furtunii“. Lăsîndu-se pradă Nebuniei, filosoful închide Rațiunea și coboară din lumea abstracțiilor, abandonîndu-se tentațiilor terestre. Gestul semnifică hotărîrea geniului de a păși în lumea celei pe care o iubește, spre a-i cîștiga iubirea.

Răzbunarea lui Voltaire e departe de a avea monumentalitatea hieratică a renunţării Luceafărului. Voltaire este om, şi vina lui e de a fi crezut în religiozitatea deplină a dragostei copilăroasei Toinon. Începutul poemului, unde Voltaire meditează asupra comportării fetei, observată de la un timp, în vreme ce primeşte rapoartele secretarilor, e remarcabil, şi un comic discret învăluie dialogul. Cel ce a robit inima lui Toinon este „un tînăr cu mustaţă", înveşmîntat „în uniformă albastră şi plin de insolenţă", ofiţerul, simbol al superficialităţii, ce-şi atrăgea odinioară imprecaţiile lui Eminescu. Prin introducerea lui, G. Călinescu sugerează artificialitatea sentimentelor lui Toinon. Încrezător încă („Să fie, oare, ea atît de mincinoasă" ?), Voltaire îi sondează ascunzişurile sufleteşti : „Toinon, cugetă bine, nu-mi place cine-nşeală. / Mă mai iubeşti ?" Exasperat de răspunsurile evazive : „Mi-eşti drag" ; „Ţin foarte mult la tine", Voltaire arestează pe intrus, hărăzindu-l eşafodului. Toinon plînge, ţipă, apoi mîngîie „galeş" zeul, pe fruntea căruia norii negri ai răzbunării se adunaseră ameninţător. Cuvintele au dulceaţa fructelor şi parfumul lor ameţitor învăluie statuia încruntatului Voltaire, precum aroma ofrandelor aduse de vestale zeilor : „Pe tine niciodată n-am să te uit uşor, / Eşti răpitor de inimi şi eşti fermecător / Oricît te-ai încrunta, tu poţi să înspăimînţi / Pe papă şi pe regi, dar pe femei le-ncînţi. / Nu te preface rău, goneşte sentinela, / Fă asta pentru mine, nu-l aresta..." Voltaire rupe mandatul, şi meditaţia finală e expresia unui suflet torturat de melancolii, care a încercat să ridice femeia pe culmile spiritului său.

Poemele dramatice de mai sus au fost construite pe idei poetice ; de unde şi valabilitatea lor. Din punct de vedere estetic, *Ludovic al XIX-lea,* ultima scriere dramatică amplă călinesciană, e de o valoare modestă. Îndemînarea autorului nu poate şterge impresia de simplu exerciţiu, superior evident, şi lucrarea o studiem numai pentru că aparţine lui G. Călinescu.

Scrisă în cinstea anului 1964, ca un omagiu adus realizărilor României în ultimele două decenii, piesa *Ludovic al XIX-lea* se desfăşoară pe două planuri paralele. O echipă de muncitori forează un tunel şi în acelaşi timp fac repetiţia în costume de epocă a unei piese compuse, insinuează dramaturgul, de unul din actorii-muncitori, în care este criticat regimul feudal absolutist din Franţa secolului al XVIII-lea. Episoadele

de maximă tensiune din piesă se îmbină cu momente nu mai puţin încordate din munca şantierului. De aici rezultă oarecare nervozitate, ce imprimă un ritm mai viu întîmplărilor. Ponderea mai însemnată o deţine acţiunea desfăşurată la curtea regelui Franţei în preajma izbucnirii Revoluţiei Franceze. Ludovic al XIX-lea e Ludovic Moldovan, tînăr miner ce joacă rolul regelui din piesă, fost grevist, şi numit aşa într-un lagăr german spre a fi deosebit de alţi Ludovici.

În faţa spectatorului apare o Franţă sfîşiată de contradicţii. Parisul duce lipsă de pîine : „Sînt oameni, Sire, care n-au ce pe foc să fiarbă / Şi se hrănesc ca vita, păscînd pe dîmburi iarbă." Oamenii sălbăticiţi de foame s-au năpustit cu coasele asupra cailor unui echipaj „şi l-au mîncat, lăsînd în ham doar oase". Mişcări ţărăneşti şi frămîntări orăşeneşti se ghicesc tot timpul a sta să erupă, şi „toate faptele ce pot să pară neverosimile şi brutale, ne încredinţează grijuliu autorul, sînt perfect adevărate", însă noi nu-l credem, ele nefiind, artistic, motivate.

La celălalt pol, se află lumea feudală. Regele face speculă cu făină, înnobilează masiv, ministrul adulator născoceşte cinic impozite absurde. E o lipsă cruntă de monede, şi Locotenentul de poliţie atacă, cu încuviinţarea tacită a suveranului, „cardinalescul sediu", jefuindu-l. Cea mai mare parte a personajelor sînt exponenţii aparatului de stat sau ai clasei feudale : cutare e controlorul general, altul — Cardinalul-arhiepiscop etc. De aici decurge şi o sumară individualizare a acestora, singurul ce trăieşte cu adevărat fiind regele.

Pentru cercul de adulatori în care îşi petrece viaţa jucînd tric-trac, vizitînd asiduu intendenţa de *menus plaisirs* din Parc aux cerfs, Regele este un individ superior în accepţia tehnică a cuvîntului. El trăieşte drama clasei sale, înţelege mersul istoriei, dar nu se poate rupe de societatea lui şi se îndreaptă o dată cu ea spre sfîrşitul ireversibil. Reflecţiile eroului asupra orînduirii în ansamblu sînt revelatorii. E o critică a regimului feudal făcută dinăuntru. Regele înţelege că „timpul e altul", „sceptrul e vetust", vede, constată şi îngroaşă defectele subalternilor, observă melancolic risipa curtenilor, meditează pe tema plictiselii conjugale, motivîndu-şi indirect infidelităţile, şi mentalitatea unei întregi clase e dezvăluită. Temîndu-se de o eventuală neînţelegere a mesajului piesei, dra-

maturgul intervine nu rareori în numele regizorului şi nuanţează replicile ; critica monarhului absolut, explică el, e „o simplă maliţie faţă de complici pe viaţă şi moarte". Altă dată, constată înăsprirea exploatării în lumea feudală, însă, intervine tot el, orînduirea în ansamblu reprezintă un progres în comparaţie cu perioadele anterioare. Epoca a dat mobila fină, dantelăria vaporoasă, pantoful cu toc Louis Quinze, vasele de Sèvres, tapiseriile ş.a. şi a adus incontestabil o delicateţă a moravurilor.

Reflecţiile regelui îl fac simpatic, dar ele nu pot ascunde golul lăuntric. Substanţa firului epic derulat în trecut o formează pasiunea regelui pentru frumoasa Christina, „fată-ncîntătoare a unui pădurar", pe care o văzuse „aproape goală" scăldîndu-se într-un şipot. Regele îl numeşte pe tată „mai mare peste ape", îi dăruieşte „pe-aproape" o casă şi aduce fata la castel. Spre a păstra aparenţele, hotărăşte căsătoria Christinei cu baronul Odon. Totul e o convenienţă. Christina se va căsători prin mandatar, iar soţul ei va rămîne mai departe în garnizoană. Hotărîrea e luată în clipa cînd afară, pe burniţă şi vînt năprasnic, şiruri de călugări poartă un coşciug spre cimitir. Aducîndu-i-se la cunoştinţă că moarta este : „Jeaneta, Sire, fata cu ochi de peruzea, / Pînă acum un an metresa adorată", suveranul exclamă indiferent : „Săraca ! Merita o vreme mai frumoasă". Propoziţia prefigurează destinul Christinei.

Actul al III-lea reproduce, cu amplificările cerute de noul context, dar fără semnificaţia simbolică a acestuia, poemul dramatic *Răzbunarea lui Voltaire*, cu singura deosebire că Regele duce pînă la capăt răzbunarea la care Voltaire renunţase. Deznodămîntul aminteşte dramele shakespeariene : Odon înnebuneşte, Christina moare şi regele aude furtuna revoluţiei apropiindu-se. Tot acum se precipită şi acţiunea celuilalt fir epic. Apele invadează tunelul, lucrarea e salvată, singurul accidentat fiind Ludovic Moldovan. Intenţia autorului — şi titlul lasă să se întrevadă acest lucru — fusese de a caracteriza prin antiteză pe cei doi Ludovici. Însă Ludovic al XIX-lea trăieşte substanţial numai ca rege.

Şun mai ales, *Răzbunarea lui Voltaire*, într-o oarecare măsură, sînt piese, pe linia lui Camil Petrescu şi Lucian Blaga, de rară poezie. Nelipsindu-le o anume repeziciune scenică, accentul cade totuşi pe conflictul de idei. Piesele călinesciene

sînt spectacole intelectuale şi este evident că parcurgerea lor cere un spor de intelectualitate. Autorul însuşi, în intimitate, şi-a jucat piesele în medii de intelectuali. Cînd, la sfîrşitul anului 1964, a fost vizitat de un grup de actori, dramaturgul înregistra, într-o *Cronică a optimistului*, „cu plăcută uimire", că noii actori mergeau „într-o direcţie pe care o visa altădată : intelectualizarea, capacitatea prin cultură de a se ridica la nivelul eroului interpretat".

Ce s-ar putea reţine din celelalte scenete [3] ? Mai nimic. Un dialog substanţial ici, colo, o vorbă, o metaforă, altundeva, şi atît. Nu trebuie să ne închipuim că aici zac cine ştie ce virtuţi de dramaturg. Nu e exclus ca piesele : *Napoleon şi Sfînta Elena*, *Despre mînie sau Napoleon şi Fouché*, *Phedra*, ori altele, să fie citite cu plăcere şi curiozitate de intelectualul străin de cercul intimilor lui Călinescu, care ar medita la ultimii doi-trei ani din viaţa criticului. Dar ce-i cu asta ? „Piesetele", cum le numea cineva, au fost create în împrejurări şi cu rosturi anume : erau destinate să amuze, să descreţească frunţile colaboratorilor Institutului de istorie literară (numele unor cercetători circulă în cîteva scenete folclorice). Colaboratorii erau îmboldiţi să joace, şi G. Călinescu îmbrăca mai totdeauna veşmintele unui personaj. Scena era improvizată la Institut şi mai des acasă la director. De sărbătorile Crăciunului, mai cu seamă, reprezentaţiile teatrale erau nelipsite din ambianţa clădirii din strada Vlădescu. În amintirile colaboratorilor lui G. Călinescu, piesele acestea atît de firave estetic sînt menite să rămînă pe veci întipărite. Le însufleţea profesorul ! În fiecare scenă îl văd pe G. Călinescu, la fiecare replică îi aud glasul, îl revăd actor în cele mai variate ipostaze. E firesc şi omenesc. Dar toate piesele acestea, concepute pe o gesticulaţie spumoasă şi un spectaculos şarjat, bufone şi, cîteodată, groteşti, sînt sortite să piară o dată cu dispariţia autorului lor.

[3] Multe sînt scrise pe motive folclorice : *Basmul cu minciunile* (la apariţie, în *Gazeta literară*, se intitula *Cîntecul de soare şi lună*), *Brezaia*, *Fluturele*, *Irod împărat*, *Crăiasa fără cusur* ş.a. Două piese au ca erou pe Napoleon. A subsuma dramaturgiei scrieri precum : *Toader şi Marin*, *Tipuri*, *Dialoguri utile între purice, păduche, săpun, pe de o parte, şi între rîmă, cocoş, broască, raţă, pe de alta etc.* etc., apărute în *Contemporanul* de-a lungul anilor la rubrica *Cronica optimistului*, e o eroare. Ele rămîn articole dialogate.

Kiev, Moscova, Leningrad şi *Am fost în China nouă* sînt două cărţi tipice de reportaj, şi e de mirare că în discuţia despre reportaj din anii trecuţi numele lui G. Călinescu nu a fost amintit, deşi într-o *cronică a optimistului* autorul încercase a lua parte la discuţie. Ce sare numaidecît în evidenţă nu este atît spiritul de observaţie, cît cultura adîncă a reporterului. El este un clasic, care, la faţa locului, vede ceea ce ştia dinainte şi consemnează totul, arătînd eventualele nepotriviri, dar e vădită tendinţa de a face lucru rotund, de a medita asupra specificului unui popor, mai cu seamă în a doua carte.

Structura volumelor e în mare parte identică : amîndouă încep cu un succint jurnal, ce consemnează monoton călătoria cu avionul. Apoi, după cîteva consideraţiuni asupra peisajului, începe prezentarea noilor teritorii. În *Kiev, Moscova, Leningrad*, se opreşte îndeosebi la specificul oraşelor, făcînd şi cîteva incursiuni în arta, gastronomia rusă etc. Cu deosebire este atras G. Călinescu de arhitectură, şi foarte bună este descrierea Kremlinului, „monument de Renaştere" : „Ca şi Roma, Moscova se ridică pe şapte coline, şi Kremlinul poate fi socotit Vaticanul ei". El compară Kremlinul cu castelul din Milano, cu clopotniţa San Gottardo, cu palatul regelui Enzo din Bologna. Explicaţia ? Sub Ivan al III-lea, artişti italieni (bolognezi şi milanezi) au fost chemaţi să reedifice Kremlinul, urmaţi fiind de meşteri străini de alte naţionalităţi. Totul este însă de „specific moscovit", deoarece „artiştii occidentali au fost deznaţionalizaţi prin forţa cerului şi a spaţiului". „Ei au deşirat spre orizont arhitectura civilă a Italiei." Din afară, se văd corpuri masive de clădiri cu cîte două-trei caturi, de aspect clasicizant „în varii nuanţe", încît „par nişte internate vaste, nişte şcoli". Arhitectura e căutată în primul rînd şi în Kiev, şi iată această caracterizare generală : „Un stil rusesc a existat. Acele biserici drepte, înguste, cu turle mici, provin dintr-un tip de biserică locală construită în lemn. Casele de lemn, cu sau fără cat, de la periferii, care sînt aşa de specific ruse, apar

foarte clasice. Sînt geometrice, au ferestre puse la rînd, cu frontoane și uneori cu niște cadre ornamentale, au cîteodată chiar pridvoare cu colonade. Originalitatea rezultă nu din «stil», ci din material, din mărimea ferestrelor și îndesarea lor una-ntr-alta." Filiațiile nu lipsesc : „Kievul amintește Iașul" și „face îndată, cu toată mărimea lui, impresia unui oraș de provincie" etc... etc.

Reportajul despre China tinde să se organizeze monografic. După notarea călătoriei aeriene București—Pekin, reporterul reține de foarte de sus peisajul chinez, descrie marele zid, intră în orașe și sate, în temple și locuințe. Și aici arhitectura ocupă locul principal. Nota ei specifică o constituie legătura cu folclorul. Descrie orașul chinez începînd cu poarta comemorativă, continuînd cu templul văzut din afară („arhitectura chineză face impresia că urmărește să ascundă casa printre pomi, printr-un mimetism cu vegetația") și pagodele. De la aceste trăsături generale, trece la prezentarea orașului propriu-zis : populația, străzile ș.a. din Pekin, Hanțen, Tiențin, Șanhai, Canton. Cel mai adesea lipsește nota personală ; textul e o compilație de lucrări de specialitate. Numai pentru acest capitol folosește : *L'art chinois* de St. W. Bushell ; *Dachreiter und verwandte chinesiche Keramik des XV bis XVIII jahrhunderts* de E. Fuchs, *The Pageant of Peking* de Donald Mennie, *La Chine* de J.Thompson și T. Choutzé.

G. Călinescu trece apoi la sate. Tehnica e aceeași : întîi o descriere generală, apoi atenția se fixează asupra locuinței, care e prezentată din afară și din interior, în regiunea muntoasă, în mediul argilos și în sudul țării, unde arhitectura capătă un caracter rural accentuat.

Interesante, clădite pe un bogat material informativ, bună introducere în etnografia și cultura Chinei sînt capitolele : *Frumosul delicat, Culori, țesături, îmbrăcăminte, Arta culinară, Teatrul chinez, Cultul eroilor.*

AMURG DE SEPTEMBRIE

I „PREJUDECATA SCRISULUI STATORNIC"

1. *TRIBUNA POPORULUI*

Orientarea lui G. Călinescu din toamna anului 1944 spre ziaristică era rezultatul evoluției unor vechi convingeri interioare. Strada, omul de rînd, viața politică a țării și a lumii i-au reținut și în deceniul anterior nu o dată atenția. Dovadă „cronicile mizantropului" din *Adevărul literar și artistic* și, mai ales, cele din *Jurnalul literar*. Preocupări identice atestă cele șase articole publicate în *Ecoul* între 21 august — 13 septembrie 1944.

S-a adăugat la aceasta încredințarea că viața politică se poate manifesta ca o puternică forță de coeziune a oamenilor de litere, cele mai însemnate cercuri literare părîndu-i-se a fi acelea organizate de oameni cu notorie autoritate politică : „Viața politică întărește legăturile între oameni și corectează asperitățile literatului, de aceea și cele mai izbutite cercuri literare au fost acele organizate de oameni politici, ca Maiorescu, Dobrogeanu-Gherea, Ibrăileanu chiar" [1]. Și o clipă va fi visat să joace rolul unui nou T. Maiorescu. Cele două ziare editate de G. Călinescu au fost scoase sub auspiciile unor organizații și partide politice : Uniunea Patrioților și Partidul Național Popular.

Tribuna poporului, întîiul cotidian editat de G. Călinescu (nr. 1. 15 septembrie 1944 — nr. ultim, 133, 11 februarie 1945), a avut o existență mai scurtă de cinci luni. Primul număr se deschidea cu un succint *Program* [2], interesant nu atît pentru

---

[1] *Rememorări*, *Națiunea*, an II, nr. 527, 25 dec. 1947, p. 11.
[2] *Tr. P.* An I, nr. 1, 15 sept. 1944, p. 1.

viitoarea orientare a ziarului, cît mai ales pentru caracterul de confesiune al directorului său: „Aparţinem unei generaţii şi categorii de oameni, socotiţi pe nedrept a pluti cu capul în nori fiindcă se arată nepăsători sub raportul promovării materiale. Însă perfectul idealism este formula adevăratului cetăţean. Binele public ne interesează, ne simţim datori a gîndi despre problemele cetăţii şi de fapt am gîndit întotdeauna. Dar nu ne-am exprimat, fiindcă lipseau condiţii de manifestare pentru un om drept, sau am făcut gesturi negative, tăcînd, clătinînd din cap. Ar fi o lipsă de spirit critic, acum la începutul noii ere democratice, să stăm la o parte. Poporul intră în plinele sale drepturi, trebuie să vrem să fim alături de el." Se căuta titlului o semnificaţie: „Acest ziar de dimineaţă nu este, aşadar, o obişnuită întreprindere comercială, el este o tribună unde poporul pune întrebări asupra destinelor sale, un mijloc de perfecţionare interioară, un loc de avînturi şi idealism".

Concepţia despre structura ziarului o expune G. Călinescu în numărul următor[3]: „Ziarul este un instrument de educaţie delicat, care are nevoie de oameni destoinici şi de sforţări leale. Mai întîi, el se propune ochiului şi se cade să nu-l jignească prin paginaţii hibride şi prin litere aruncate în dezordine. Prin ziar, cititorul ia cunoştinţă de arta tipografică şi-şi formează gustul pentru ritmurile şi caligrafiile prozei. Desenele, ornamentele, fotografiile iniţiază în cîmpuri statice mai largi. Ziarul dă educaţie literară mulţimii şi prin urmare trebuie scris frumos şi corect. [...] Cu riscuri şi cu trudă, bunul ziar caută a ridica nivelul cititorului celui mai modest, nicidecum a se coborî la ceea ce se pretinde că acesta cere". G. Călinescu aducea exemplul presei apusene, unde: „Cele mai de seamă personalităţi literare şi ştiinţifice din străinătate trăiesc din colaborarea profesională la gazete. Acolo se fac tăieturi din ziar în scop bibliografic, căci tot ce se scrie în ziar este de calitate înaltă." Ziarele se citesc acolo mai mult, „fiindcă cuprind tot, ele înfăţişează indicele de cultură al locului". La noi, continua G. Călinescu plecînd de la structura cotidianelor timpului, ziarele „îşi fac o idee greşită despre cititor, îl cred redus şi fără curiozitate", şi, spre convingere, îşi invita confraţii şi cititorii să deschidă

[3] *Ziarul de informaţie*, *Tr. p.*, an I, nr. 2, 16 septembrie 1944, p. 1.

un jurnal străin: „Articole despre edilitate, muzică, arte plastice, medicină, educaţie, ştiinţe etc. ocupă paginile sistematic. Ziarul e o enciclopedie."

Cu alte cuvinte, G. Călinescu vroia un ziar care să se smulgă efemerului şi eforturile sale merg în această direcţie, însă rezultatele sînt de cele mai multe ori minime, fiindcă nu izbuteşte să adune în jurul ziarului nucleul de colaboratori pe care-l visa. În general, articolele nu erau semnate. Cîteva categorii de ştiri ocupau, cum era şi firesc, rolul preponderent în informaţia cititorului: veştile de pe fronturile de luptă, şi în cadrul lor un loc însemnat au revenit în toamna anului 1944 operaţiunilor militare ale armatelor româno-sovietice desfăşurate pe teritoriul Transilvaniei şi al Ungariei. Din cînd în cînd, pe prima pagină se făceau loc reportajelor inspirate din realitatea imediată, rostul lor fiind dezvăluirea feţelor războiului pînă atunci ascunse marelui public. Aşa sînt reproduse relatări ale evadaţilor din lagărele de deportare: *Cum am fugit dintr-un lagăr de concentrare* (*Tr. p.* nr. 87, 14 decembrie 1944, p. 1-3), *Am văzut cum au fost împuşcaţi şi spînzuraţi 7 000 oameni* (nr. 89, 16 decembrie 1944, p. 1-3); în cursul lunii ianuarie 1945 s-a publicat un ciclu de reportaje despre evenimentele de la Iaşi din iunie 1941. Nu lipseau nici reportajele pe teme de interes mai general, cum sînt: *Eliberarea Parisului* (nr. 107, 11 ianuarie 1945, p. 1,3), *Viaţa Londrei sub bombele zburătoare* (nr.108, 12 ianuarie 1945). În fine, trebuie relevat articolul lui G. Duhamel: *Naţiuni mari şi mici* (nr. 111, 15 ianuarie 1945, p. 1-3), ca şi medalioanele în care erau prezentaţi comandanţii armatelor aliate. *Tribuna poporului* a publicat în întregime documente internaţionale, ca, de pildă, textul Conferinţei de la Teheran, al Conferinţei de la Moscova, textul Documentului comisiei aliate de control ş.a. Este vizibil efortul căutării unei structuri adecvate. De la numărul al doilea înainte, pagina a doua sau a treia apare sub titlul „Tribuna politică" aici concentrîndu-se ştirile politice interne şi externe. Ziarul nu a fost străin de frămîntările politice ale epocii. În perioada cînd se desfăşura lupta pentru impunerea realizării reformei agrare, *Tribuna poporului* a publicat articolul lui M. R. Paraschivescu: *Al cui e pămîntul?*. Sporadic apărea o „Tribună profesională". De la nr. 18, 2 octombrie 1944, a fost introdusă „Tribuna femeii",

unde se inserau sfaturi practice, rețete culinare, discuții cu cititoarele etc. Ca și în celelalte pagini, intenția era de a oferi o informație de calitate. În întîia rubrică se puteau întîlni, de pildă, articolele : *Amazoanele, Femei ilustre* (Sora Teresa de Jesùs Maria) și *Decalogul femeii,* după Camille Marchal :

„E drept ca soțul să ocupe în inima ta întîiul loc, totuși nu-ți uita părinții, prietenii. Egoismul în doi nu duce la fericire. Fii personală, fără îndărădnicie. Cînd nu ai dreptate, mărturisește !" etc.

De la sfîrșitul lunii octombrie, apare suplimentul *Pinguinul*, subintitulat „gazeta săptămînală de umor și satiră". Mai menționăm introducerea din decembrie 1944 a rubricii „Cronica învățămîntului" ținută de Iorgu Iordan. Nu erau uitate rubricile de sport, filatelie, mica publicitate, economie, finanțe etc. Finalitatea acestora nu e greu de precizat : G. Călinescu urmărea cu tenacitate, prin înființarea lor, să intereseze un mai mare cerc de lectori, iar ziarul să devină într-adevăr o „tribună populară". Printre colaboratorii statornici se cuvine să menționăm, în afara lui G. Călinescu însuși, care semna aproape în fiecare număr un articol pe teme la zi, pe Iorgu Iordan, G. Ivașcu, George Macovescu, Al. Graur ș.a. Cu cîte un articol, două, au colaborat Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Eugen Jebeleanu, Geo Dumitrescu și alții.

Interes suscită latura literară a *Tribunei poporului.* Din primul număr, pagina a doua a ziarului, sub titlul „Literatură, artă", era consacrată problemelor literare, și G. Călinescu a intenționat să dea acestei pagini o osatură anume, bazată pe cîteva rubrici fixe : un articol axat pe probleme generale, un medalion consacrat unui scriitor străin ; într-o *Antologie* se dădeau traduceri din literatura străină, se publicau poezii de autori tineri. Articolele erau semnate de publiciști români, sau se traduceau din literaturile străine, franceză îndeosebi. Fiindcă pagina literară nu avea o periodicitate stabilă (inițial apărea zilnic, apoi la interval de două-trei zile), nu a fost posibil să i se asigure mereu materialul corespunzător și de aceea rubricile prezintă o firească fluctuație. Dintre articolele ce-și propuneau să dezvolte un aspect mai general al problemelor, menționăm *Notele lui Claudius Ferange pe marginea operei literare a lui Zola* (nr.9, 23 septembrie

1944, p.2), însemnările Evei Céline despre *Romanul sovietic* (nr. 7, 21 septembrie 1944, p. 2), *Confucius* (nr. 10, 24 septembrie 1944, p.2) şi mai cu seamă articolele despre Croce, căruia i se subliniază atitudinea antifascistă : *Benedetto Croce, omul care l-a înfruntat pe Mussolini* (nr. 17, 1 octombrie 1944, p.2) şi *André Malraux* (nr.16, 30 septembrie 1944, p.2). Reţinem şi medalioanele închinate lui *Robert Browning* semnate de Vera Călin, *I. L. Caragiale*, datorat lui Mihai Carp şi profilurile : *Balzac* şi *Marcel Proust* ale lui Şerban Cioculescu.

Neliniştit în privinţa ecoului în mijlocul maselor a ziarului, G. Călinescu încerca să reintroducă fierberea intelectuală întîlnită în *Jurnalul literar*. În acest sens, face un apel către debutanţi, invitîndu-i la o largă colaborare : „În pagina «Cultura», explica el rostul unei noi rubrici, vom sublinia în spirit dramatic aspectul de *muncitori* al savanţilor, artiştilor ; lupta lor de profesionişti, piedicile pe care spiritul reacţionar li-l punea în cale. Ne vom ocupa de existenţa patetică a vizionarilor unei lumi mai bune, a neînţeleşilor, de situaţia economică a scriitorilor, artiştilor şi a oamenilor de ştiinţă, de raportul dintre ei şi patron.“ Directorul ziarului sugera totodată cîteva „idei de articole“, dintre care unul era un reflex al preocupărilor sale momentane : *Romanul picaresc spaniol, protest împotriva aristocraţiei, Edgar Poe, jurnalist, D'Annunzio şi editorii săi, Atelierul lui Van Dyck, Kleist ca apărător al oprimaţilor, Walt Whitman şi poezia construcţiei* etc. Propunea, de asemenea, redactarea unor articole referitoare la realizările materiale obţinute de marii creatori din opera lor : *Cît cîştigau : Scribe, Al. Dumas, V. Hugo, Cît a cîştigat Eminescu din poezie.* Se preconiza înfiinţarea unei coloane de „Anecdote“ despre savanţi şi artişti, ce urmau a se încadra în spiritul general al programului. Se mai specifica apropiata apariţie a unor lămuriri pentru paginile „Literatură şi artă“ şi „Tribuna femeii“, ce erau, se preciza, „deschise de asemenea debutanţilor“.

Apelul lui G. Călinescu nu a avut vreun ecou vizibil. Debutanţii în înţelesul propriu al cuvîntului nu s-au grăbit să-i urmeze îndemnul. Nici unul din articolele propuse nu a fost scris de cineva. Colaboratorii paginei literare continuă să rămînă cei cunoscuţi. Un efect totuşi poate

fi considerat faptul că în ziar au început să apară, rar însă, semnăturile unor tineri întîlniţi anterior în *Jurnalul literar*. Şi de acum pînă la suspendarea apariţiei, fie sub titulatura „Literatură, artă“ fie „Cultura şi arta poporului“, ziarul a continuat să-şi ţină cum a putut rubricile fixate iniţial. Se introduc pe parcurs, fără a avea caracter de periodicitate, „Cronica plastică“ scrisă de M. Radu Paraschivescu şi „Cronica teatrală“ semnată de Silvian Iosifescu. Mai semnificativă rămîne prezenţa acestuia din urmă la „Cartea străină“ unde, printre altele, vorbeşte de *Jean-Paul Sartre şi ultima sa operă „Les Mouches“* (nr. 24, 8 octombrie 1944, p. 2). Dorinţa cititorilor de a cunoaşte literatura Occidentului, cunoaştere întreruptă în urma restricţiilor impuse de război, era puternică, deoarece în următoarele numere ale ziarului publicişti, tineri atunci, consemnau cu mai mult sau mai puţină regularitate, aspectele diverse ale fenomenului literar, predominînd însă latura informativă. Se recenzau cărţi fie în traducere românească : *John Steinbeck — «Nopţi fără lună»* de G. Mărgărit (nr. 78, 3 decembrie 1944, p. 2), *I. Ehrenburg — «Şi-a fost ziua doua»* de Sanda Popescu, fie în original : N. Steinhardt — *Memoriile lui André Maurois* (nr. 90, 17 decembrie 1944, p. 2), Al. Piru — *Montherlant* (nr. 103, 5 ianuarie 1945, p.2), sau se încerca conturarea unei personalităţi : *James Joyce* de Mihai Mănciulescu (nr. 114, 19 ianuarie 1945, p. 2), *Georges Bernanos* de N. Steinhardt şi *Louis Aragon* de Mihnea Gheorghiu (amîndouă în nr. 120, 27 ianuarie 1945,p.2). Mai rar se reproduceau în întregime sau fragmentar articolele unor scriitori sau reporteri străini : Ilya Ehrenburg : *Poporul în război* (nr. 85, 11 decembrie 1944, p.1, 3), I.A.Bujes: *Malraux* (nr. 97, 25 decembrie 1944, p. 1, 3). Literatură originală propriu-zisă, *Tribuna poporului* a publicat puţină : versuri de Magda Isanos, în cîteva rînduri — poetei, G.Mărgărit închinîndu-i medalionul *Poezia Magdei Isanos* (nr. 89, 16 decembrie 1944, p. 2) —, două poezii ale lui Dimitrie Stelaru : *Singurul cîntec* (nr. 45, 29 octombrie 1944, p. 1) şi *Luptăm !* (nr. 83, 9 decembrie 1944, p. 2), versuri de Nicolae Ţatomir, o schiţă de Eusebiu Camilar, *Infermeria de cai* (nr. 51, 4 noiembrie 1944, p.2) şi nuvela lui Maria Arsene, *Bă1tăreaţa*, publicată în foileton la sfîrşitul lunii octombrie 1944. Tot spre a stimula producţia tinerilor, cît şi „... în dorinţa încurajării literaturii izvorîte din realitatea vie a vremurilor

noi", *Tribuna poporului* a anunţat la 13 decembrie 1944 organizarea unui concurs literar „pentru cea mai bună schiţă cu caracter social". Se dădea un premiu în bani ; toate manuscrisele trebuiau trimise lui G. Călinescu. Amatori au fost puţini, totuşi cîteva manuscrise s-au trimis, fiindcă la 6 ianuarie 1945 ziarul anunţa cîştigătoare pe... Zetta Luzian ! Pe toată perioada apariţiei ziarului, săptămînal, în paginile sale a ţinut cronica literară Şerban Cioculescu. Scrise în maniera ştiută, cronicile abordează aspecte generale : *Scriitorul în faţa societăţii* (nr. 11, 25 septembrie 1944, p.2) şi urmăresc fenomenul literar, criticul fiind atras deopotrivă de clasici şi contemporani. Dintre ele, reţinem pentru unghiul nou din care e privit scriitorul : *Personalitatea lui Miron Costin* (nr. 4, 18 septembrie 1944, p. 2), *Mihail Sadoveanu, memorialist* (nr. 73, 27 noiembrie 1944, p. 1), *Un studiu ditirambic* (nr. 71, 25 noiembrie 1944, p. 2) — cronica se referă la volumul lui V. G. Paleologu : *Imaginea poetică colorată la Alexandru Macedonski* —, *O poetă ermetică* (Lucreţia Petrescu : *Gînduri răzleţe)* ş.a.

Tribuna poporului a deschis (începînd cu nr.86, din 13 decembrie 1944) o anchetă cu titlul *Unde merge literatura.* Ideea anchetei, pe care G. Călinescu a aprobat-o îndată, se pare s-o fi avut romancierul Dan Petraşincu, intrat în redacţie de puţină vreme, deoarece, pentru prima oară, semna alături de Al. Piru şi Silvian Iosifescu un articol despre Tolstoi, la 4 decembrie 1944. După un preambul explicativ, Dan Petraşincu punea în faţa oamenilor de litere următoarele întrebări :

„1) Credeţi că există o criză a literaturii şi dacă da, cum ar putea fi ea remediată ?

2) Credeţi că romanul sau poezia ar putea fi înlocuite în conştiinţa maselor de către alte arte — cum e, de exemplu, cinematograful ?

3) Ce credeţi că este sau trebuie să fie poziţia scriitorului român faţă de schimbările care se petrec astăzi în omenire ?

4) V-aţi propus dvs., personal, vreo problemă de tehnică nouă sau vreuna de orientare generală asupra felului cum aţi dori să scrieţi de azi încolo ?"

Cu toată limitarea discuţiei la cîteva probleme prea speciale, au răspuns un număr apreciabil de prozatori, poeţi şi critici, şi multe din confesiunile făcute scot la iveală as-

pecte interesante ale atitudinii civice a celor interogați. La prima și a treia întrebare, Tudor Vianu răspundea, de pildă, în același număr: „Criza literaturii există și este consecința crizei libertăților spirituale. În măsura recuceririi acestor libertăți, este de nădăjduit că scriitorii vor găsi elanurile de atîtea ori săgetate în trecut." Față de schimbările contemporane lui, scriitorul trebuie să aibă „o poziție deschisă, înțelegătoare. Mai mult decît atîta, cum cred că, printre feluritele dezastre care ne-au atins, cel moral e mai de seamă, socotesc că toate forțele spirituale ale omului trebuiesc chemate la colaborare și printre ele nu-mi închipui că literatura ar putea refuza să se încadreze printre puterile de reconstrucție ale omenirii" M. Sadoveanu, dimpotrivă, încerca să pună în corelație criza literaturii cu criza prin care trecea societatea: „Criză a literaturii? Depinde de punctul de vedere al fiecăruia. Eu n-o văd. Momentul e din cele mai interesante și mai bogate pentru scriitor. Constat însă o criză a literaturilor, în legătură cu criza întregii noastre societăți." (nr. 91, 18 decembrie 1944, p. 1, 3). Cei mai mulți dintre scriitorii întrebați constatau existența unei crize chiar în momentul efectuării anchetei, însă nu era vorba atît de o criză spirituală, ci mai ales de imposibilitatea scriitorului de a se afirma din cauza lipsei organelor de presă corespunzătoare. Este ideea ce se desprinde din răspunsul lui Pompiliu Constantinescu: „Există mai mult decît o criză literară; se poate vorbi aproape de dispariția literaturii. Revistele literare s-au împuținat, iar cele ce mai supraviețuiesc sînt sau prea oficioase, prea puțin literare și prea rar substanțiale." (nr. 99, 30 decembrie 1944, p.2) Alții, cum e Al. Philippide, aplică noțiunea de criză asupra perioadei 1940-1944, identificînd-o cu literatura lipsită de valoare artistică: „Producția literară românească, din cauza războiului și mai ales din cauza infiltrațiilor politice reacționare, a suferit o scădere considerabilă în valoare. Calitatea literaturii noastre din ultimii cinci ani este, cu puține excepții, submediocră. Criza aceasta de calitate nu va înceta decît o dată cu stabilirea unui regim de libertate a scrisului literar." (nr.92, 20 decembrie 1944, p. 2) Ancheta s-a încheiat la sfîrșitul lunii ianuarie 1945 cu niște concluzii nesubstanțiale ale lui Dan Petrașincu. O altă anchetă: *Este bine să se acorde drepturi politice femeilor?*, nu s-a mai deschis. Cu numărul 133, din 11 februarie 1945,

Tribuna poporului şi-a suspendat apariţia. Ziarul, se anunţa într-o notă, redactată de G. Călinescu, „se va înfăţişa din nou publicului cititor complet reorganizat şi într-o postură cu totul nouă, la o dată care va fi anunţată ulterior". G. Călinescu se referea la săptămînalul *Lumea*, care a apărut aproape imediat.

2. *LUMEA*

Lumea a fost scoasă de G. Călinescu din dorinţa de a-şi dovedi lui însuşi şi publicului cititor că este un intelectual cu pasiunea civicului, cum a fost şi pînă atunci, chiar dacă atitudinea cetăţenească a rămas, explicabil însă, pe un plan secund pînă la sfîrşitul războiului. *Lumea* şi-a făcut apariţia într-un moment în care se cerea cu insistenţă artistului să se coboare în mijlocul vieţii, „să ia act de problemele momentului şi să dea în fine veşmînt aspiraţiilor celor mulţi" [1]. Cu acest prilej, G. Călinescu simte nevoia să clarifice nişte confuzii existente atunci în mintea multora, şi consideraţiile sale nu şi-au pierdut nici astăzi interesul. „Viaţa" nu înseamnă înregistrarea evenimentului imediat: „... a exprima viaţa înseamnă a te abstrage de evenimente, ridicîndu-te la un concept", fiindcă „«viaţa» operei de artă reprezintă un absolut, valabil aspaţial şi atemporal". Cu toate acestea, „ca să ajungi pe promontoriul de unde se zăreşte viaţa în universalitatea ei, trebuie să urci pe treptele evenimentelor". Şi aducea în sprijinul afirmaţiei exemplul literaturii mari de totdeauna, formulînd fraza de mai jos asupra căreia viitorul scriitor poate cu folos medita: „... marele artist visează în chip necesar în mijlocul colbului evenimentelor, dînd viziunilor ieşite din efemeritate sigiliu transcendent", şi încheia cu lapidara definiţie a artistului: „Artist se cheamă indi-

---

[1] *Arta şi lumea*, *Lumea*, an I, nr. 1, 25 septembrie 1945, p. 1.

vidul care scoate plastic din eveniment semnificaţia absolut-umană".

În acelaşi loc, G. Călinescu abordează raporturile dintre inteligibil şi ermetic — noţiunea e folosită în sensul de alambicare a expresiei poetice. Concluzia la care ajunge este rezonabilă, deşi problemele le priveşte exclusiv prin prisma concepţiei estetice clasiciste: „Cînd cititorul arată ostilitate faţă de o poezie prea alambicată şi nedumerire în faţa unei proze ce se pierde în analize de stări insolite şi ceţoase, nespunînd nimic despre omenire, el are, esteticeşte, un sentiment just. Marea artă e o expresie a vieţii elementare şi în principiu vorbeşte sufletului obştesc." Opera perfectă, deci, este opera cu un elementar conţinut uman, conţinutul fiind în acest fel la înţelegerea oricui: „Artă pentru popor înseamnă, aşadar, artă clasică, îndreptată spre esenţialul uman". G. Călinescu delimita însă cu stricteţe noţiunea de artă pentru popor de arta de popularizare. „Nu e nevoie să ne «coborîm», ci să ne consolidăm pe fundamente. Mulţimea trebuie însă educată spre a-şi cultiva nevoia de fericire prin spirit. Muzica lui Bach este accesibilă şi ţăranilor."

Peste cîteva săptămîni G. Călinescu revine asupra ideilor de mai sus, dezbătînd noţiunea de „actualitate"[2] într-un chip ce continuă a rămîne şi azi... actual. Pusă în termeni generali, problema ar putea fi formulată aşa: o publicaţie se poate hrăni exclusiv din materia oferită de prezent? Răspunsul lui G. Călinescu este negativ şi îl împărtăşim. Noţiunea de prezent e mai largă şi ea îmbrăţişează, zice G. Călinescu, şi cîmpul subiectului: „Cultural, sufletul are cronologia lui interioară, care nu corespunde cronologiei obiective. Pentru mulţi, în sensul acesta e actual inactualul. De pildă, pe mine poate să mă intereseze în chip acut epoca romantică şi să-mi pară cu totul inactuală literatura aşa-zisă actuală. Oamenii maturi îndeobşte trăiesc retrospectiv, actualizîndu-se în trecut. Pentru ei un scriitor vechi e prezent şi unul nou absent. Pentru astfel de oameni inactuală este revista care vorbeşte de prezent şi neglijează trecutul."

Privind lucrurile în absolut, „actualitatea" apare ca o simplă abstracţie. Recenzarea unei cărţi nu se poate face fără integrarea volumului în coordonatele unei tradiţii, fiindcă o

[2] *Actualitatea, Lumea*, nr. 8, 11 noiembrie 1945, p. 1.

carte nouă spune ceva numai prin raportare la vechi : „Cultura e un universal, o continuă racordare cu trecutul şi o punere de premise pentru viitor [...]. Cultura se desfăşoară istoric şi e un tot viu, depăşind infinit îndărăt şi înainte prezentul. Revista de actualitate culturală ia prezentul efemer ca un pretext, dar ochiul ei se cade să vadă mereu totul.“ Deocamdată, ceea ce vroia G. Călinescu era să scoată o revistă cu profil eterogen : „...noi aici ştim ce vrem. Formula revistei noastre este informaţia literară, artistică, socială, ceea ce nu exclude năzuinţa de a da o propulsie proprie atmosferei creatoare. Ba chiar sîntem hotărîţi a ne constitui treptat într-un suflet unic, pentru a căpăta ceea ce se cheamă personalitate.“ Locul săptămînalului *Lumea* în ansamblul activităţii călinesciene trebuie apreciat mai puţin după ceea ce a intenţionat directorul lui să întreprindă, cît mai ales după ceea ce a făcut cu adevărat.

Lumea nu mai poartă pecetea spiritului călinescian, nu mai este expresia unei direcţii critice ; ea rămîne un magazin literar eclectic, cu numere, uneori, realizate, alteori, explicabil, lipsite de orice interes. Sub conducerea foarte largă a directorului, care-i preciza în linii generale profilul, individualitatea fiecărui colaborator era firesc respectată. Mai mult chiar, iniţial — de altfel cu scopul acesta a pornit la drum —, G. Călinescu a lăsat revista să pulseze prin simpla ei forţă naturală [3], ca să-i observe „regularităţile şi anomaliile circulatorii“, încredinţîndu-se după aproximativ două luni de la apariţie că publicaţia „e un organism viabil“.

Revista ţintea să îndrepte marele public spre problemele serioase ale contemporaneităţii, determinîndu-l indirect să intelectualizeze toate compartimentele vieţii. „Experienţa a arătat, zicea G. Călinescu [4], că se pot scrie lucrurile cele mai durabile şi mai fundamentale sub aspectul acesta detaşat şi că artişti substanţiali pot să-şi facă o personalitate pe calea asta aparent simplă“. Iată expusă de G. Călinescu însăşi schema ideală a magazinului literar aşa cum îl visa, publicaţia urmînd să surprindă „viaţa“ sub latura intensivă şi extensivă : „...articol doctrinar, de o anume răceală abstractă, un colţ de discuţie ironică, însă erudită, pentru omul de bibliotecă, cronică

[3] *Actualitatea, Lumea,* nr. 8, 11 noiembrie 1945, p. 1.
[4] *Publicul cere, Lumea,* nr. 9, 18 noiembrie 1945 p. 1.

literară, cronică teatrală [...], cronică ştiinţifică, poem, proză originală şi străină, cartea internaţională, reportaj din stradă. Şi din istoria culturii, frizînd epicul şi pateticul, articole de probleme speciale (literare, estetice, istorice), cronică politică şi socială depăşind pura empirie jurnalistică, ridicată la o adevărată speculaţie de idei, anchete şi discuţii profesionale, notiţe polemice, cronica plastică, contribuţii plastice, corespondenţă etc."

În toată perioada apariţiei sale, păstrînd în linii generale structura de mai sus, *Lumea* s-a adaptat prudent cerinţelor publicului. De la primul număr a adoptat o anume schemă grafică ; fără a manifesta rigiditate, revista a încercat să păstreze rubricilor un loc fix, spre a-l obişnui pe cititor să caute totdeauna în acelaşi loc rubrica sau articolul ce-l interesa. Lăsînd la o parte prima pagină, care avea un caracter mai general, profilul celorlalte se prezenta astfel :

Pagina a doua, sub titlul „Spectacolul şi spectatorii", grupa rubricile : teatru, cinematograf, muzică şi, la „Cum sînt", o prezentare a actorilor văzuţi pe scenă şi în intimitate. Intitulată „Lumea de azi", a treia pagină era dedicată comentării problemelor de politică externă. Paginile 4—5 apăreau sub titlul : „Fapte şi idei" ; scurte note precizau atitudinea faţă de fenomenul literar contemporan. Aici erau incluse : o coloană de poezie şi cronicile : literară, ştiinţifică, plastică. Paginile 6—7 erau ocupate de literatură, originală sau în traducere. Ultima avea rubricile : „Lumea în 7 zile", „Cît e lumea de mare" ; tot aici erau incluse „aforismele săptămînii" şi „cronica mizantropului". De la numărul 6, se adaugă o cronică radiofonică şi o pagină de umor, la care se va renunţa peste cîtva timp. Pe parcurs, a fost introdusă o rubrică de cuvinte încrucişate şi... moda. În cursul anului 1946, *Lumea* îşi va stabiliza pentru o vreme rubricile : pagina a doua apărea sub titlul general „Ochii şi urechile lumii", a şasea, sub titlul „Spectacolul şi spectatorii", ultima, sub titlul general „Insectar".

Ceea ce izbuteşte *Lumea* este să dea o bogată informaţie cu caracter social-artistic şi literar a anilor 1945—1946. Fără a ocupa în revistă un loc exagerat, informaţia socială s-a bucurat de atenţie, în ansamblul ştirilor predominînd evenimentele mari ale lumii. Multe articole dezbat problemele politice ale contemporaneităţii şi ele astăzi au un caracter pur documentar. Revista recurge la colaborări externe, fie tra-

ducînd din presa apuseană, fie apelînd la publicişti reputaţi precum : Walter Lippmann, Georges Maunin, André Viollis ş.a.

Accent deosebit a pus *Lumea* pe informaţia artistică. Cu regularitate au fost ţinute rubricile spectacolelor, unele încredinţate fiind pe toată perioada apariţiei aceloraşi persoane : cronica muzicală — lui Virgil Gheorghiu, cronica plastică, lui Ion Frunzetti ş.a. Iniţial, cronica cinematografică era ţinută de Victor Iliu. Mai amintim cronica teatrală, semnată o perioadă şi de Zaharia Stancu, cronica ştiinţifică ş.a. Au fost publicate şi articole ce urmăreau familiarizarea cititorului cu problemele mai speciale ale artelor : M. H. Maxy, de pildă, vorbeşte într-un rînd despre *Condiţii în pictură* (nr. 3), Petru Comarnescu, despre *Natură, peisaj, artă* (nr. 3) sau erau prezentate personalităţile artistice ale lumii : Jerôme Secker relata convorbirile cu Picasso, Andrei Tudor îl prezenta pe *Steinberg* (nr. 2). Fiecare număr reproducea cîte o ilustraţie. Semnează printre alţii Picasso, Duffy, M. H. Maxy, Vasile Kaszar, C. Tomasiu ş.a.

Literaturii străine i s-a dat atenţie deosebită. S-a publicat poezie şi proză semnată de scriitorii sovietici Pasternak (căruia Cicerone Theodorescu îi face şi o prezentare în nr. 6), Maiakovski, însă interesul merge spre literatura franceză, engleză şi americană. Au fost publicate, în traducere, poeme, schiţe, nuvele, fragmente de roman, numele autorilor fiind uneori însoţit de scurte fişe biobibliografice. Amintim, printre alţii, pe A. Rimbaud, cu *Corabia îmbătată*, în traducerea lui Mihnea Gheorghiu (nr. 1, 25 septembrie 1945), Carl Sandburg (nr. 2, 30 septembrie 1945), Aragon, cu schiţa *Vecini buni* (nr. 8, 11 noiembrie 1945), Thornton Wilder, cu un fragment din romanul *Podul San Louis Rey* (nr. 4, 7 octombrie 1945 ; lui G. K. Chesterton i se tipăreşte nuvela *Aventurile părintelui Brown* (nr. 6, 21 octombrie 1945 şi următoarele), W. Sarroyan e prezent cu schiţa *Istoria bărbierului al cărui unchi avu capul smuls de un tigru de circ* (nr. 10, 25 noiembrie 1945), John Steinbeck, cu *Omorul* (nr. 24, 10 martie 1946), Aldous Huxley, cu *Dubla convertire* (nr. 12). Cu regularitate, *Lumea* a înfăţişat cititorilor săi un „Caiet francez", unde erau recenzate săptămînal cărţi de poezie sau proză, reviste, precum şi cărţile româneşti traduse în franţuzeşte. Remarcăm printre altele cronicile despre Max Jacob, Paul Eluard, Pierre Seghers ş.a., ca

şi consemnarea traducerii în franţuzeşte a cărţii lui Pavel Dan *Urcan bătrînul*.

În paginile *Lumii* şi-au dat întîlnire poeţi şi prozatori de toate vîrstele şi de toate orientările literare : Al. Philippide, H. P. Bengescu, Geo Dumitrescu, Nina Cassian, Dimitrie Stelaru, Cicerone Theodorescu, Ion Sofia Manolescu, G. Mărgărit, Geo Bogza ş.a. *Lumea*, şi aici se vede mai mult decît oriunde mîna lui G. Călinescu, s-a străduit să atragă în coloanele sale pe tinerii scriitori şi le-a pus în acest scop, începînd cu numărul 18, din 27 ianuarie 1946, o pagină întreagă la dispoziţie, care a apărut timp de mai multe săptămîni. Evenimentul a fost anunţat din vreme, motivarea făcîndu-se astfel : „Din dorinţa de a oferi celor mai tineri scriitori posibilităţile afirmării şi participării la discuţia problemelor de cultură care agită spiritele astăzi, revista noastră a luat iniţiativa să le pună la dispoziţie spaţiul unei pagini, care (...) are ca scop în exclusivitate promovarea noilor talente". Apelul, şi de data aceasta, a rămas fără ecou vizibil. Puţini au dat curs invitaţiei. S-au publicat cîteva eseuri, poezii, dar în marea majoritate a cazurilor autorii lor nu au mai ieşit ulterior din anonimat.

G. Călinescu a colaborat la *Lumea*, cu regularitatea cu care scria la *Vremea* sau la *Adevărul literar şi artistic*. În fiecare număr semna un articol pe prima pagină, „Cronica mizantropului" şi „Corespondenţa". În anul 1946, multe din „cronicile mizantropului" evoluează spre observaţie morală, gnomism, şi caracterizare tipologică ; cine le parcurge atent observă aici fierberea ce a dus la crearea romanului *Bietul Ioanide*. Nu numai *Motiv ascuns* (nr. 17, 1946), *Lipsa de omenie* (nr. 20, 1946), *Stenograme* (nr. 22), *Scurte reflexiuni* (nr. 29, 1946), unde apar veritabile scene din roman şi personajele cunoscute : Ioanide, doamna Ioanide, madam Valsamaky ş.a., dar deasupra reflecţiilor din toate celelalte : *Observaţii mărunte* (nr. 22, 19 mai 1946), *Congresul singuraticilor* (nr. 34, 2 iunie 1946), *Paradoxuri despre sexe* (nr. 32, 12 mai 1946) etc., etc. stăruie un aer cunoscut şi se observă numaidecît că toate aceste cronici alcătuiesc materia brută ce va fi retopită în viitoarea naraţiune, după cum articolul *Teatrul naţional* (nr. 10, 25 noiembrie, 1945), ilustrat cu desenele autorului, a intrat în *Scrinul negru*.

Numărul 1 din *Lumea*, „săptămînal literar, artistic, social" a apărut în 8 pagini bogat ilustrate la 25 septembrie 1945,

numărul ultim, 35, la 13 iunie 1946. G. Călinescu a izbutit să strîngă în jurul *Lumii* o mare parte din scriitorii vremii, cum nu reuşise să facă la *Tribuna poporului* şi cum nu va mai izbuti să realizeze, la *Naţiunea*. Formula eclectică de magazin literar atrăgea condeiele cele mai diverse.

Întîmpinată iniţial cu multă curiozitate, deoarece corespundea necesităţilor momentului, nu se poate spune că *Lumea* a jucat vreun rol mai important în viaţa literară postbelică. Într-o perioadă de mare relativism cultural, în care apăreau zeci şi zeci de ziare, reviste săptămînale, bilunare, lunare sau trimestriale, scurta existenţă a *Lumii* a trecut aproape neobservată.

3. NAŢIUNEA

O existenţă mai lungă a avut *Naţiunea*, „ziar de informaţie, atitudine şi reportaj", al cărui prim număr a apărut la 20 martie 1946. *Naţiunea*, deşi nu specifica expres lucrul acesta, era cotidianul Partidului Naţional Popular, şi G. Călinescu i-a fost director pînă la 18 februarie 1949, cînd şi-a încetat apariţia.

Din primul număr, G. Călinescu explică etica ziaristului ; acesta trebuie să aibă „convingerea civică şi un sentiment al răspunderii personale" ; el e un cetăţean „care a meditat asupra chestiunilor la ordinea zilei", care scrie „pentru a-l chema pe cititor la reflecţiune, spre a-l familiariza cu sensul problemei şi cu argumentele". Rostul ziarului ? : „A învăţa pe cetăţean să se elibereze de pasiunile nocive, de a fi serios în faţa problemei, de a accepta disputa şi analiza cu hotărîrea de a primi consecinţa strict logică, ăsta-i rostul ziaristicei de azi. În chipul acesta jurnalul devine o incintă a obiectivităţii, pentru că între el şi cititor se organizează o dezbatere." [1]

---

[1] *Lupta pentru raţiune*, *Naţiunea*, an I, nr. 1, 20 martie 1946, p. 1.

Titlul ziarului, propus indubitabil de G. Călinescu, era simbolic, şi directorul lui s-a străduit vizibil să facă din cotidianul său o oglindă a naţiei. De la început a precizat deschis [2] cui se adresează: „Atenţia noastră se îndreaptă spre păturile nevoiaşe şi mijlocii ale neamului"; *Naţiunea,* „pusă în slujba categoriilor de mijloc, îşi face o datorie de a înfăţişa şi a susţine toate doleanţele lor drepte şi rezolvabile cu credinţa că îndeplineşte o operă folositoare tuturor". Structura publicaţiei a fost în linii generale subordonată aceluiaşi deziderat. Iniţial, ziarul a apărut în patru pagini, cu informaţiile obişnuite vremii, dar curînd G. Călinescu introduce rubrici şi pagini fixe încredinţate unor publicişti cunoscuţi („Raporturile internaţionale", de pildă, erau date lui D. I. Suchianu), rubrici ce se adresau unor categorii anume de cititori, sau dezbăteau o sferă precizată de probleme. Din a şasea zi după apariţie, *Naţiunea* introduce „Colţul învăţătorului", unde se publica corespondenţă, primită de la institutori; de la numărul 23 a apărut „Colţul Ardealului", ce cuprindea atît literatură, semnată în genere de publicişti şi scriitori ardeleni, cît şi probleme specifice Transilvaniei. Peste cinci zile după aceasta, *Naţiunea* dedica o pagină întreagă „Bisericii ortodoxe", cu colaborări semnate de preoţi; începînd cu 24 iulie 1946, tot o pagină întreagă sub titlul „Femeia" îşi propune să dezbată problemele specifice feminităţii, de la 24 octombrie se introduce „Pagina naţionalităţilor" etc. Tuturora, G. Călinescu s-a străduit şi a izbutit în bună măsură să le imprime o anume periodicitate.

Ca şi la *Tribuna poporului,* G. Călinescu a rezervat un mare spaţiu problemelor de literatură şi cultură. Sînt semne vădite — şi colecţia ziarului pe primele luni stă dovadă — că G. Călinescu intenţiona să asigure literaturii şi culturii o prezenţă aproape zilnică în coloanele *Naţiunii.* În afara paginii literare, a cărei apariţie fusese fixată duminica, materiale cu caracter literar apăreau la două-trei zile la rubricile „Viaţa culturală", „Caleidoscop", „Cartea românească", sau chiar fără nici o specificaţie. Fireşte, intenţia nu a putut fi dusă la bun sfîrşit, în primul rînd, din lipsa materialului corespunzător. La fel ca la *Tribuna poporului,* G. Călinescu nu a izbutit să strîngă în jurul *Naţiunii* un număr prea mare de scriitori. Colaboratori

---

[2] *Precizări, Idem,* an I, nr. 3, 22 martie 1946, p. 1.

statornici i-au rămas o bună bucată de vreme Al. Piru şi Adrian Marino.

Pagina literară, inaugurată cu numărul 12, din 1 aprilie 1946, avea următoarea structură : o cronică literară, semnată de Al. Piru (apărea sub titlul „Cartea românească" şi fusese introdusă din numărul 7 al *Naţiunii)*, un comentariu eseistic, datorat lui Adrian Marino, un articol de informaţie, poezii şi rubrica „Însemnări literare", unde era rezumată problematica presei literare pe săptămîna anterioară. După trei săptămîni, profilul îi este modificat şi pagina literară apare sub titlul „Litere şi arte". Se introduc, pe lîngă cele vechi, rubrici noi : „Cartea străină", unde se prezintă sub pseudonim eseul Simonei de Béauvoir, *Pyrrhus et Cinéas,* „Destine," rubrică de obicei nesemnată, ce urmărea prezentarea sintetică a personalităţilor mondiale, Jacques Cazotte în cazul de faţă. Se inaugurau nişte „Note", semnate numai în acest număr cu iniţialele lui G. Călinescu. După registrele Facultăţii de litere din Bucureşti, dă cîteva ştiri biografice despre Şt. O. Iosif ; din poezia *Falanga,* găsită în *Arpa română,* reţine conflictul lui C.D. Onicescu „cu dascălul său de greceşte din Cîmpulung". Din *Limva română* şi *tradiţiunile ei* (1872), operă de improvizaţie lingvistică" a lui G. Baronzi, reproduce „cîteva specimene amuzante de «limbă a cîrtitorilor», adică de argot pungăşesc" ş.a.

Cîteva fraze grupate sub titlul *Artele,* nesemnate, dar redactate tot de G. Călinescu, explicau semnificaţia noii titulaturi : „Am intitulat pagina noastră de duminică «Litere şi arte» nu fiindcă ne vom ocupa în mod deosebit de artele plastice. Obiectul nostru esenţial rămîne literatura", dar ridicau totodată şi probleme mai generale de estetică ce îşi păstrează încă prospeţimea : „Criticul aplicat exclusiv la literatura română cu divorţ de gîndire, arte, literaturi străine nu este şi nu poate fi critic". Şi aducea în sprijinul afirmaţiilor cîteva exemple : „Aş vrea să ştim cum ar putea citi cineva *Viaţa* lui Benvenuto Cellini, pe care a tradus-o Goethe, fără o noţiune a artei acestuia, ce limbaj critic e acela fără Beato Angelico Boticelli, Michelangelo etc. ?" ; „Nu este nici o posibilitate a gusta pe Goethe şi pe D'Annunzio fără a fi văzut şi auzit fîntînile romane" ; etc.

În această formulă, pagina literară apare mai bine de două luni, dar G. Călinescu nu era mulţumit. Visa să strîngă în ju-

rul ziarului, precum odinioară la *Jurnalul literar*, tineretul. În acest scop le adresează impersonal o „invitație" [3], subliniind că pagina literară rămîne deschisă tuturor scriitorilor tineri : „...domnul profesor G. Călinescu invită pe această cale pe vechii colaboratori de la *Lumea* să continue a trimite mai departe manuscrisele, care vor fi publicate în pagina literară a ziarului *Națiunea* sub directa sa conducere". Cu același scop, G. Călinescu redeschidea, peste o săptămînă, rubrica „Corespondența ". Deocamdată atrage, cititorilor și unui eventual editor, atenția asupra talentului Veronicăi Porumbacu. Tînăra poetă îi prezentase cu puțină vreme în urmă manuscrisul volumului *Visele Babei Dochia*, respins de o editură, volum pe care îl găsește foarte bun.

Puțini tineri au dat curs invitației. Dintre vechii colaboratori întîlnim de două-trei ori numele Sandei Popescu și I. Const. Vedea. Nici noii veniți nu au fost mulți. Un mare număr de versuri publică de la început Petru Vintilă : *Sinuciderea din strada Liniștei* (nr. 18, 8 aprilie 1946), *Scrisoare către prietenii mei poeți* (nr. 182, 28 octombrie 1946), etc., etc. Reținem aceste versuri dintr-o *Biografie :* „Petru Vintilă n-a înfruntat ca alții furtunile și nu și-a pus în cui destinul / [...] Numai o dată a strigat nevăzutului din cer / — Doamne, îngenunchiat Petrică te strigă, uite-l, e aici, / era copil, nu fusese la școală fiindcă n-avea papuci și era ger / și-l bătuse «domnul» ca un birjar cu un bici" etc. (nr. 36, 5 mai 1946). Destul de des îl întîlnim pe Constant Tonegaru. În paginile *Națiunii* și-a făcut debutul Vasile Nicolescu, cu poeziile : *Halucinație terestră* și *Noaptea adîncului* (nr. 219, 9 decembrie 1946), urmate de *Geneză* (nr. 225, 16 decembrie 1946) și de ciclul : *Pantomimă, Clopotele de zid, Sonatină, Interludii, Arlequinadă* (nr. 401, 28 iulie 1947). Reținem și versurile lui Emil Manu, Teodor Vîrgolici ș.a.

Partea rezistentă a literaturii promovată de *Națiunea* rămîne critica ; colaboratori statornici au fost Al. Piru și Adrian Marino, care la un moment dat ajung să scrie întreaga pagină literară. Cronica lui Al. Piru este o oglindă a mișcării literare a anilor 1946—1947. Reținem, dintre multele exemple : *Tudor Vianu — «Figuri și forme literare»* (nr. 73, 21 iunie *1946), Dimitrie Stelaru — «Cetățile albe»* (nr. 88, 8 iulie 1946), *Sorana Gurian — «Întîmplări dintre amurg și noapte»*

[3] *Națiunea*, nr. 88, 8 iulie 1946.

nr. 283, 3 martie 1947), *G. Bacovia — «Stanțe burgheze»* (nr. 289 10 martie 1947) etc. Atrage atenția cronica despre *Libertatea de a trage cu pușca*, în care Al. Piru surprinde printre cei dintîi una din caracteristicile liricii lui Geo Dumitrescu : poetul este un antisentimental și un antiromantic.

Un loc însemnat ocupă în ansamblul literaturii critice a ziarului eseistica lui Adrian Marino. Preocupările tînărului critic sînt absorbite de studierea vieții lui Al. Macedonski. El comunică scrisori semnate de poetul rondelelor (nr. 32, 29 aprilie 1946 și nr. 159, 1 octombrie 1946) sau izolează amănunte semnificative din viața poetului : *Fragment autobiografic macedonskian* (nr. 100, 22 iulie 1946), *Macedonski, turist* (nr. 118, 12 august 1946) etc. O altă arie de preocupări o alcătuiau comentariile estetice : *Croce și clasicismul* (nr. 343, 19 mai 1947), *Sainte-Beuve și clasicismul* (nr. 123, 18 august 1946), *Eroul romantic* (nr. 271, 17 februarie 1947) ș.a., precum și întocmirea unor medalioane dedicate scriitorilor străini. Problemele criticii i-au suscitat continuu interesul. Îl preocupa îndeosebi realizarea unei monografii, deoarece într-un rînd emite cîteva *Idei despre biografie* (nr. 177, 21 octombrie 1946) : „Biografia este în chip necesar un joc de lumini și umbre, în masa informă de fapte, noi operăm o alegere de ordin calitativ, o selecție riguroasă. Din viața respectivului personaj reținem doar acele elemente care sînt coordonabile..." etc.

Cu numărul 472, din 20 octombrie 1947, pagina de literatură și arte trece sub directa conducere a lui G. Călinescu. Motivarea a făcut-o directorul însuși în termenii următori : „Prezenta pagină literară, pe care am socotit-o necesară pentru strîngerea rîndurilor intelectualilor cititori ai ziarului nostru, a fost pînă aici compusă după un program inițial propus de mine, însă scrisă fără amestecul meu, din dorința de a lăsa să se exercite nestînjenită personalitatea colaboratorilor. Această metodă, împinsă pînă la contemplație redacțională, s-a dovedit greșită și necompatibilă cu scopul urmărit de mine. Am avut toată responsabilitatea celor publicate și toate contrarietățile unor fapte ce nu-mi aparțineau." Greutatea paginii era dată de un articol de istorie literară semnat de Aristarc și de cronica literară pe care a început s-o scrie G. Călinescu după un preambul, în care își exprima nemulțumirea de a fi nevoit să urmărească iarăși fenomenul literar curent : „Cronica literară nu-mi place congenital, și e curios cum e dat unui

ins să persevereze prin forța lucrurilor într-o ocupație pentru care n-are tragere de inimă. Adesea am trișat, visînd pe marginea textelor, am compus peisaj ori portret. Mă interesează omul și mișcarea colosală a materiei, glasurile intime ale universului, și nu rareori, umflînd am atribuit autorilor propriile mele tumulturi." Dintre cronicile literare scrise în această perioadă amintim : *T. Arghezi — „Una sută una poeme"* (nr. 478, 27 octombrie 1947), *Emil Isac, Sașa Pană* (nr. 496, 17 noiembrie 1947), *Geo Dumitrescu* (nr. 537, 12 ianuarie 1948) etc.

De cîteva ori, ziarul a fost violent criticat și pe nedrept, de *Flacăra* pentru atemporalitate, acuzațiile vizînd îndeosebi preocuparea lui G. Călinescu pentru istoria literară. Într-o atmosferă de nervozitate, G. Călinescu dă *Un răspuns* (nr. 548, 26 ianuarie 1948), în care anunță autodesființarea paginii literare.

În afara articolelor cu caracter critic sau de istorie literară, G. Călinescu a publicat în *Națiunea* peste o sută cincizeci de articole cu caracter politic, în unele perioade scriind aproape zilnic pe teme diverse. Cea mai mare parte a lor nu au rezistat timpului. G. Călinescu nu a fost un mare ziarist, în stare să pună în scrisul său problemele fundamentale ale epocii, să mediteze asupra lor. Multe articole sînt de conjunctură și ele s-au perimat a doua zi după ce au fost scrise. Prospețime respiră în schimb acelea care au abordat probleme general-umane. Dar cu aceasta intrăm în publicistica cetățenească a scriitorului.

4. *MIZANTROPIE ȘI OPTIMISM*

Aproximativ un deceniu și jumătate, G. Călinescu a ținut în felurite periodice o rubrică permanentă, intitulată „Cronica mizantropului", destinată, aparent, celei mai eterogene problematici. Plăcere pentru divagație arătase G. Călinescu de

la începutul colaborării sale la *Viața literară*, însă atunci divagația semnifica o evaziune, cu rosturi anume. Acum *cronica mizantropului* însoțește continuu eseistica și cronica literară călinesciană. De ce a simțit G. Călinescu nevoia de a scrie ? Ipoteze se pot face multe, însă cronica aceasta, unică prin problematică și continuitate în publicistica română, își are izvorul în structura clasicistă a inițiatorului ei. *Cronica mizantropului* rămîne jurnalul unui cărturar care ține să aducă periodic la cunoștința publicului observațiile sale. Un om își împărtășește gîndurile, vorbește despre el cu dezinvoltură, avînd grijă să se ascundă în spatele unui personaj, analizează reacțiile lui și pe ale semenilor, își exprimă atitudinea față de problemele apărute în fața societății și națiunii în mijlocul căreia trăiește. Multe din *Cronicile mizantropului* sînt adevărate fișe de observație morală, caracterologică, în care s-a exersat mîna romancierului. Fără această exersare săptămînală a observației e greu de crezut că G. Călinescu ar fi izbutit să elaboreze *Enigma Otiliei*, și nu întîmplător tocmai la *Cronica mizantropului* au apărut, într-o redactare cu totul neutrală, fragmente caracteristice din romanul de mai sus.

O întîie încercare de organizare a impresiilor într-o cronică anume a făcut-o G. Călinescu în vara anului 1932, cînd, aflat la Tekirghiol, la odihnă, iscălește cu pseudonimul „Ovidius“ o „Cronică balneară“ în trei numere consecutive din *Adevărul literar și artistic*, începînd cu nr. 608, din 31 iulie. Denominația *Cronica mizantropului* * apare pentru prima oară în *Adevărul literar și artistic*, nr. 636, din 12 februarie 1933, sub semnătura „Al.“, cînd săptămînalul condus de Mihail Sevastos își modifică și structura printr-o nouă paginație a rubricilor permanente și a articolelor obișnuite. „Al.“ pare a fi prescurtarea numelui mizantropului lui Molière, dar probabil să înglobeze și sensul ibericului Algar. De la 4 iulie 1933, „Cronica mizantropului“ — care, uneori, din motive redacționale se intitulează *Mizantropul* — este iscălită „Aristarc“, semnătura fiind păstrată pînă în 1947 și, sporadic, folosită în anii din urmă și în *Contemporanul*. G. Călinescu își luase pseudonimul Aristarc vorbind despre el însuși în *Ascensiune (Gîndirea)* și *Din carnetul unui critic (Universul literar)* ; în fine, semnase „Aris-

* În *Povestea vorbii*, 1897, exista rubrica *Din notele unui misantrop*.

tarch“ scurtul articol *Un eveniment literar,* la rubrica „Însemnări“ din *Adevărul literar și artistic* (nr. 601, 12 iunie 1932, p. 8).

De ce „mizantrop“ ? Dintr-o „pură socoteală redacțională“ va zice mai tîrziu G. Călinescu [1], ca să adauge după aceea [2] : „sub această firmă, strecuram multe săgeți împotriva stărilor de atunci, scăpînd de cenzura redacțională sub cuvînt că «așa e el, mizantrop»“, dar înainte de aceasta explicase pe larg [3] ce înțelege prin mizantropie : „Mizantropii sînt oamenii cei mai blînzi de pe lume, și mizantropia lor e o iubire exagerată de oameni și de toate, cu mîhnirea că nu sînt toți așa cum ar trebui să fie. Omul obișnuit e indiferent, cordial, mulțumit de strîmbătatea lumii de pe urma căreia trăiește.“ Iar în altă împrejurare [4] : „Mizantropul e un iubitor de oameni, care, contrariat în nobilele lui aspirații, s-a îmbolnăvit de melancolie“.

Problematica „cronicilor mizantropului“ se poate rezuma cu ușurință. O parte, mai cu seamă cele începînd cu anul 1935, au o valoare pur informativă ; cîteva oglindesc moravurile literare ale vremii, dar cele mai multe sînt ecoul lecturilor criticului în vederea realizării istoriei literare. Multe cronici surprind cu nerv raporturile dintre omul civilizat și semenii săi. Acestea, aducînd observație din mediul uman, închegată nu rareori în veritabile tipuri umane, pun în evidență capacitatea de caracterizare exterioară a romancierului, dar subliniază în același timp, discret, ironic sau melancolic, deficiențele unor anume stări de lucruri. Aristarc e profesor și observă moravurile școlii, merge la medic pentru consultație, la farmacie sau la măcelar pentru cumpărături și peste tot reține și notează atitudini și gesturi. Natura și viețuitoarele ei îl preocupă de asemenea : urmărește cu pasiune comportamentul furnicilor *(Furnicile, A.L.A.,* nr. 861, 6 iunie 1937), studiază mișcările păianjenului *(Un monstru, A.L.A.,* nr. 877, 26 septembrie 1937) etc., etc. În sfîrșit, ia atitudine împotriva războiului italo-abisinian, ironizînd grav pe invadatori.

---

[1] Aristarc : *Extemporal, Lumea,* nr. 26, 24 martie 1946, p. 8.

[2] G. Călinescu : *Luna cărții, Contemporanul,* nr. 49, 9 decembrie 1955 p. 1.

[3] Aristarc : *David și Goliath, Adevărul literar și artistic,* nr. din 25 iulie 1937.

[4] G. Călinescu : *Despre mizantropie, Contemporanul,* nr. 8, 22 februarie 1957, p. 1.

Interes mereu actual au acele „cronici ale mizantropului" în care indivizii sînt urmăriţi în manifestările lor etern-umane. Portretul ratatului, de exemplu, se ţine minte. Individul era de o scrupulozitate exasperantă, lua însemnări meticuloase, făcea mormane de fişe şi „studia" veşnic. Îi era imposibil să se hotărască, să aleagă un subiect şi să-l trateze cu materialul existent ; sfaturilor date de profesori, le răspundea cu o modestie dispreţuitoare : era om serios, trebuia să adîncească ! (*Despre ratare, A.L.A.*, nr. 904, 3 aprilie 1938.) Alteori sînt ironizate manii : domnul Popescu, „brav cetăţean bucureştean", are fobia zgomotului, şi comportamentul omului, peste care se aşterne ironia comentatorului, este disecat cu minuţiozitate.

O etapă superioară vizibilă în evoluţia „cronicii mizantropului" se conturează o dată cu apariţia *Jurnalului literar*, şi acestea, am impresia, rămîn cronicile reprezentative ale lui Aristarc. Nu numai că volumul fiecărei cronici se triplează în comparaţie cu cronicile apărute în *Adevărul literar şi artistic*, însă problemele sînt abordate cu o gravitate şi o vehemenţă nemaiîntîlnite în asemenea proporţii la G. Călinescu.

Pe plan intern, cîteva sînt obiectivele care îi reţin atenţia. Pe directorul *Jurnalului literar* îl preocupă locul şi prestigiul naţiunii române în lume : rîndurile lui respiră nu o dată o mare amărăciune. Occidentalul nu cunoaşte nimic fundamental despre ţara noastră, zice G. Călinescu, apăsînd cu deosebire asupra „completei ignoranţe a apusenilor în materie de istorie şi geografie". Noi sîntem în faţa Occidentului doar „mica soră latină", „un popor brav" „un popor ospitalier", „încolo nimic"! (*Occidentul, J. l.*, nr. 1, 1 ianuarie 1939.) Pe de altă parte, orientalul ar îndreptăţi atitudinea Occidentului prin umilinţă: „Bizanţul ne-a lăsat în sînge plăcerea de-a pune capul în pulbere şi de-a săruta urmele tălpilor celor mari". De aceea, românul nu merge în străinătate să admire şi să înveţe, „el merge să se umilească". „Lumea bine" merge în Elveţia pentru a mînca o „îngheţată divină" şi la Milano pentru că „sînt ciorapi de damă admirabili." (*Orientul, J.l.*, nr. 2, 8 ianuarie 1939). Idei identice pînă la un punct dezvoltă şi *Mica soră latină (J. l.*, nr. 3, 15 ianuarie 1939), cu deosebire că acum G. Călinescu caută cauza acestor stări de lucruri, cauză găsită în inexistenţa unui cult al trecutului istoric. Grija pentru trecutul naţional ar fi trebuit, în concepţia sa, asociată cu

problema rezonanței culturii române peste hotare. Ar fi trebuit „dus studiul literaturii noastre pînă la punctul în care străinul se va afla înaintea unui dulap cu ediții bune din toți autorii, cu monografii, cu istorii, cu tot ce dă o informație calmă, temeinică, fără tendențe. Trebuie să ajungem să spunem Occidentului : iată, aceasta e literatura română ! cu spiritul ei, cu problemele și realizările ei. Și e de observat că străinul cult se cîștigă mai ușor prin totalitate, decît printr-un punct. Zadarnic am încercat noi să dovedim francezului măreția lui Eminescu. Dar problemele literaturii noastre, creșterea ei organică, asta da, i le putem înfățișa. Și toate acestea cîștigă spiritele."

O critică virulentă la adresa modului de viață burghez întreprinde Aristarc în cîteva din cele mai substanțiale cronici ale anului 1939. Critica este subordonată unei viziuni clasiciste asupra lumii, societatea contemporană fiind criticată în numele unui ideal de perfectibilitate umană ; Aristarc denunță cu vehemență impostura, mulțumirea de sine, idealurile pedestre, lipsa de orizont, superficialitatea, îngustimea recepției, monotonia existențelor. În *Cariera (J. l.*, nr. 9) se întreabă de ce tinerii se îndreaptă cu predilecție spre Facultatea de drept? Sporovăiala anodină a semenilor îl irită : „Conversația nu este, cum s-ar crede, un prilej de a răsuci cîteva idei generale, agreabile, ori de a-ți pune spiritul în valoare. Nu. E un mod de a spune mereu vorbe, în vreme ce ascultătorul aprobă ca o rață din cap." (*Conversația,* nr. 27), rîde de modul în care burghezul înțelege „vilegiatura" (nr. 32) ori îi citește cărțile ilustrate trimise cunoscuților, din care reproduce copios : „Toți sînt anonimi, uniformi, monotoni, fără nimic individual" (*Cărți poștale ilustrate*, nr. 16). Sarcasmul se revarsă îndeosebi asupra concepției despre viață a burghezului și pretextul considerațiunilor îl constituie frazele pline de „o teribilă îngîmfare", ale unui uitat azi C. G. Dissescu. Cine a fost acest om atît de mulțumit de sine? „Nimic, decît un obscur politician cu bună stare, de treabă, admitem, dar obscur prin definiție încă din viață", generalizează G. Călinescu : „A fi isteț, a învîrti cîteva idei — asta se cheamă inteligență ; a vorbi cursiv la tribunal sau în Atenee populare — asta se cheamă talent. A fi deputat, a avea case, a avea automobil, a fi o dată aplaudat, a obține un mic elogiu într-o gazetă, a avea două decorații, toate astea dau o mare mulțumire de sine și omul «soarbe din

plin» existenţa, închinîndu-se lui Dumnezeu că l-a dotat cu inteligenţă şi talent." Convenţionalitatea succesului şi efemeritatea lui se oglindesc practic în concepţia burghezului despre locuinţă : „O baracă pe dinafară, cu multe încăperi pe dinăuntru, cu pivniţă, cu poduri, şoproane, cuşti pentru cîini şi pisici, cămări pentru alimente se cheamă gospodărie. Gospodarul e mai mîndru de hardughia lui, decît proprietarul unei case de Palladio. Şi totuşi un om fin nu s-ar simţi bine decît într-o locuinţă monumentală sau de valoare artistică, fie şi neospitalieră."

De aici pînă la abordarea marilor probleme ale urbanisticii nu era decît un pas. Cronicile relevă un spirit investigativ, un constructor entuziasmat, dornic să îmbine arhitectura monumentală cu marile tradiţii naţionale. În *Sentimentul cetăţii* (nr. 6) deplînge lipsa monumentelor din oraşele noastre, după ce mai înainte (*Puţină toponimie,* nr.4) ceruse întoarcerea la denumirile străvechi pentru oraşe, iar în *Frica de monumental* (nr. 5), problema este abordată deschis. „Toate marile civilizaţii occidentale cultivă monumentalul colosal şi nu atît în construcţia civilă, cît în cea destinată cultului şi vieţii publice ". Şi mai departe : „Parisul e simbolizat în Luvru, în Nôtre Dame, în Domul Invalizilor, în Pantheon, Milano în Dom, Florenţa, în Catedrală." Şi o întrebare era pusă direct : „De ce nu construim ?" Noi, constata melancolic G. Călinescu, „trăim pe teritoriul unei adunături de bordeie, unde se va ridica peste veacuri marea cetate. Dar noi n-o vom vedea, căci marginile ei n-au fost însemnate cu plugul."

Atitudinea intelectualului faţă de problemele puse de viaţă şi societate alcătuiesc o altă constantă a publicisticii călinesciene. Destinul creatorului într-o societate divizată în clase antagonice e prefigurat printr-un exemplu luat din lumea antică (*Un amic al scriitorului*, nr. 34), meditează asupra soartei artistului în mijlocul contemporanilor (*Simţul eternităţii*, nr. 11), încearcă o „definiţie a scriitorului" (nr. 35) ; *Individualism şi cultură* pune problema rezervei individului faţă de semenul său, şi cu voluptate disecă iarăşi caractere. Iată patru tipuri de intelectuali... leneşi. Leneşul nr. 1 e istoric, dar nu mai scrie, ci face istorie... dăruind patriei viitori ostaşi ; următorul este „un leneş indignat", al treilea, „un leneş fricos" şi ultimul îi scandalizează cu inocenţă pe ceilalţi trei, declarînd candid : „Nu vreau să muncesc şi pace", fiindcă, „în curgerea de fluviu

a lumii, opera mea ar fi ca o murdărie invizibilă de muscă" (*Patru moduri*, nr. 23). Problematica tuturor acestor cronici alcătuieşte un neaşteptat preludiu la *Bietul Ioanide*.

La invadarea Cehoslovaciei de către forţele armate ale Germaniei, glasul lui G. Călinescu răsună distinct într-un mare număr de cronici *, condamnînd agresiunea, militînd pentru dreptul naţiunilor mici la independenţă şi suveranitate naţională. Cu mult umor, sînt ironizate motivele inconsistente aduse de propaganda oficială în sprijinul invadării Cehoslovaciei. Însă ironia e muşcătoare şi rîsul amar.

Cronicile mizantropului, scrise după 1939 şi apărute în *Vremea* (1943—1944) şi în *Lumea* (1945—1946) îşi schimbă structura. Ele oglindesc, cu puţine excepţii, preocupările scriitorului în această perioadă: pregătirea *Impresiilor...*, pe de o parte, pe de alta, prinde contur ideea unui roman nou, G. Călinescu mergînd tot mai mult pe linia fişei caracterologice. Apoi, după ce vreme de cîţiva ani a colaborat sporadic la două-trei periodice, G. Călinescu revine în publicistică, la 9 decembrie 1955. Evenimentul s-a datorat numirii la conducerea revistei *Contemporanul*, ca redactor-şef, a lui G. Ivaşcu, care-i încredinţează scriitorului o rubrică permanentă. Din 1955 pînă în ultima săptămînă a vieţii, G. Călinescu a semnat cu regularitate „Cronica optimistului". „Scriam pe vremuri — motiva autorul titulatura noii rubrici — o «cronică a mizantropului», cu care sînt un iubitor de oameni [...]. Eu însă eram şi sînt un optimist şi mă bucur că *Contemporanul* îmi dă prilejul să-mi desfăşor fără stînjeniri această particularitate a sufletului meu, care găseşte în vremurile noi aîtea prilejuri de expansiune." Schimbarea, căci este vorba într-adevăr de o modificare reală şi de substanţă, pe care textele o confirmă şi o susţin, „s-a făcut pe un fond originar exuberant şi sănătos", a explicat G. Călinescu mai tîrziu.[5] Tot acum, G. Călinescu îşi schiţează o retrospectivă biografică, încercînd a demonstra existenţa unui fond optimist congenital, a continuităţii unei atitudini principiale faţă de viaţă şi oameni, încheind: „... optimismul meu, cu care iau parte sincer la lupta pentru construirea socialismului, e o impulsiune adevărată şi francă

* *Frigmania şi Bovenia*, nr. 13; *Frigmania, Bovenia şi Loponia*, nr. 36; *Furnicile*, nr. 40; *Trei metode*, nr. 45; *Capacitatea de ură*, nr. 46; *Frigmania*, nr. 47; *Cerc viţios*, nr. 48.

[5] *Cuvînt înainte, Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964, p. 5—7.

a ființei mele, și nu mi-a fost greu să mă apropii de oameni, de vreme ce i-am iubit totdeauna. Teatralitatea, patetismul se însoțesc cîteodată, gesturile mele sînt departe de a fi teatru și poză : ele sînt exact corelatele fizice ale sufletului meu avîntat și solemn.“ Ceea ce caracterizează „cronica optimistului“ este eterogeneitatea. Titlul rubricii sugerează o stare sufletească, o tensiune intelectuală, dar rămîne indiferent la structura cronicii propriu-zise. „Cronica optimistului“ a constituit principalul mijloc de comunicare al lui G. Călinescu cu semenii, cu timpul său. De unde și multitudinea modalităților de exprimare a unor tot atît de variate preocupări. Subliniem în special aspectul de manifest politic și cetățenesc al publicisticii călinesciene. Participant entuziast la lupta pentru construirea socialismului, cum accentuează el însuși nu o dată, G. Călinescu își împărtășește impresiile la fiecare sărbătoare : 1 Mai, 23 August, aniversarea nașterii lui Lenin, ziua copilului, a femeii, instaurarea Republicii ș.a. Multe din aceste cronici au caracter ocazional ; fraza e adesea solemnă și se vede bine că autorul e emoționat. Cînd vibrația interioară atinge o mai mare amplitudine, rîndurile călinesciene amintesc de cadența versetelor lui Alecu Russo din *Cîntarea României :* „Îmi place în țara mea iarba grasă, care crește pe povîrnișurile dulci ale munților, în pîlniile din regiunea muntoasă și îndeosebi acelea din Maramureș și Moldova de Nord, pe unde turmele de oi și cirezile de vaci par nemișcate ca niște flori albe pe un chilim verde“ etc., etc. (*Bogățiile noastre. Contemporanul* nr. 43, 1958. Membru activ al colectivității, mai cu seamă, se manifestă G. Călinescu ; ca reporter și deputat, intră în întreprinderi ori merge pe ogoare, spre a se întîlni cu oamenii și a observa prefacerile din conștiințe. Prin însăși natura lor, aceste „ieșiri pe teren“, îndeosebi cele făcute în marile întreprinderi industriale (*Un imn al muncii în cinstea Congresului*, nr. 51, 1955 ; *Schimbul de onoare*, nr. 52, 1955 ; *Omul nou*, nr. 1, 1956 etc.), nu pot stinge sentimentul improvizației. Cu oarecare firesc se mișcă G. Călinescu în lumea satului : *Carnet de candidat, În circumscripția mea, Ca deputat și cetățean* etc. sînt rapoarte în fața cititorului despre activitatea sa publică.

Numeroase alte „cronici optimiste“ înregistrează cu fidelă regularitate felurite activități. Spectator, G. Călinescu merge la teatru și meditează asupra spectacolului sau pe marginea rosturilor educative ale instituției : *Teatrul nou, Despre arta*

actorului, Spre marele teatru, Despre teatru etc. ; director de institut, organizează pentru colectiv excursii de studiu în țară : *Călătorie de studiu I, II, III, IV, V* (aprilie și iulie 1958), *La Șiria* (nr. 2, 1957), *Orașe* (nr. 28, 1957) ; lucrează la *Scrinul negru* și publică în anii 1956 și 1957 fragmente din roman ; primește scrisori de la cititori și le răspunde ; privește albume de pictură și le comentează ; parcurge reviste românești de la începutul secolului, pleacă în străinătate etc., etc., etc. și scrie despre tot și despre toate ca într-un jurnal. Și de fapt, privind lucrurile în absolut, „cronicile optimistului" nu sînt altceva decît o formă specifică de jurnal literar, din care cu multă exactitate poate fi reconstituită viața lui G. Călinescu pe o distanță de aproape un deceniu. Existența exterioară în întregime și aproape toate gîndurile lui G. Călinescu se găsesc aici, în forme ușor modificate.

Pentru specialist, interes vor prezenta acele *cronici* în care G. Călinescu pune probleme ale istoriei literare naționale sau străine. El transmite informații biografice inedite despre T. Vianu (*Cîteva amintiri*, nr. 22, 1964), M. Ralea (*Negură și soare*, nr. 35, 1964), Liviu Rebreanu (*Un suflet înalt și plin de stele*, nr. 36, 1964), Ov. Densusianu (*Profesorii mei : Densusianu*, nr 42, 1964) etc. ; revine cu comentarii despre scriitorii dintre cele două războaie : Lucian Blaga (*Notații de jurnal*, nr. 20, 1961 ; *La un volum de poezii* nr. 8, 1963), Ion Barbu (nr. 6, 1965), Al. Philippide (nr. 10, 1963), Paul Zarifopol, (nr. 13, 1963) ș.a.

II PROFESORUL ŞI ESEISTUL

1. AUTOR DE MANUALE ŞCOLARE

După 1944, cum nu se mai întîmplase înainte, numele lui G. Călinescu este însoţit aproape exclusiv de atributul „profesor". Criticul şi istoricul literar, prozatorul şi poetul, deputatul şi directorul de ziar sînt lăsaţi în umbră de „profesor", dar epitetul îşi trage cumulativ substanţa din toate aceste activităţi. Faima omului, răspîndită în cercuri largi de campania anticălinesciană din anii 1941—1942, dusă împotriva *Istoriei literaturii române...*, este susţinută şi amplificată acum de activitatea profesorală, mai cu seamă după numirea ca profesor titular al catedrei de literatură română a Universităţii din Bucureşti. Prelegerile sale erau audiate de un impresionant număr de studenţi, amfiteatrele fiind literalmente asaltate. Lecţiile profesorului au fost memorabile, şi amintirile tîrzii ale foştilor studenţi probează extraordinara fascinaţie a omului. Tot ce scrie în aceşti ani G. Călinescu — rămînînd în domeniul criticii şi istoriei literare — scrie cu gîndul la viitoarele prelegeri ; toate prelegerile sînt ţinute cu gîndul de a fi publicate, şi a doua serie a *Jurnalului literar* a fost scoasă, în măsură hotărîtoare, tocmai din aceste motive. Profesorul ţine prelegeri şi întocmeşte manuale pentru învăţămîntul liceal.

Ideea alcătuirii manualelor de limba română pentru elevii de liceu i-a fost sugerată de repetata observare a inaderenţei studenţilor din primii ani de facultate „la speculaţia estetică şi critică de zonă înaltă. Zadarnic lămureşti, că nici un estetician n-a spus cutare lucru, că poezia lirică nu este

ce-au învățat în cartea secundară, că nu există anume pretins gen literar, impresiile prime rămîn indelebile la cei ce nu se dedică ei înșiși esteticii și criticii. Judecățile despre scriitori, clasificările și ierarhiile căpătate în școală prin mijlocirea unui manual sînt așa de persistente, încît studentul rămîne incredul la analizele nepreconcepute..." Așa își motiva gestul * în *prefață* G. Călinescu. Tot aici, aducea un cuvînt de laudă manualelor școlare întocmite de Mihail Dragomirescu ; ele „reprezentau un mare progres pentru acea vreme, restituiau valoarea unor clasici, introduceau discriminațiile estetice și ridicau preocuparea critică la nivel filosofic".

Cu aceste preliminarii, G. Călinescu își oferea manualele colegilor din învățămîntul secundar, pe care mărturisește a-i fi consultat, în prealabil, și elevilor de liceu, deocamdată numai din clasele I-IV. Le promitea și pe cele pentru clasele superioare, după ce va fi avut oarecare indicii asupra eficacității celor pentru cursul inferior. În ceea ce îl privește, G. Călinescu mărturisea a fi înlăturat erorile vechilor manuale și a fi lăsat afară non valorile, folosind spre exemplificare material antologic din scriitorii „acceptați de critica noastră oficială". Însă era de părere a nu fi făcut lucru perfect, cărțile sale fiind ulterior susceptibile de treptate îmbunătățiri. Recitite după două decenii de la apariție, ele respiră încă prospețime.

Fără a ieși din comun, cărțile destinate primelor două clase suscită atenția prin varietatea materialului literar oferit elevilor, varietate ce avea drept scop îndemnul spre lectură al micilor cititori. Iată cîteva exemple scoase din manualul de clasa întîi, piesele reținute de G. Călinescu ilustrînd toate genurile și speciile literare : V. Alecsandri : *Sfîrșit de toamnă ;* Eminescu : *Ce te legeni... ;* G. Coșbuc : *Iarna pe uliță ;* T. Arghezi : *Facerea lumii ;* Gr. Alexandrescu : *Boul și vițelul ;* St. O. Iosif : *Seceta* ; etc. Dintre scriitorii străini, menționăm Phedru : *Leul și soarele ;* Ed. de Amicis : *Zidărușul ;* Turgheniev : *Vrabia, Basme englezești* în traducerea Igenei Floru și altele.

Textul era urmat de scurte *observații,* unde se explicau cuvintele considerate de autor că scapă înțelegerii elevilor.

* Prefața la manualele pentru clasele I—IV, apărute în editura „Națională-Gh. Mecu", este identică.

Iată, luăm la întîmplare, glosarul de la sfîrşitul fragmentului reprodus din *Amintiri din copilărie* ale lui Ion Creangă : „*horn*, coş ; *prichiciu*, policioara de la vatră ; *motocei*, gheme mici ; *humuit*, dat cu pămînt ; *de-a mijoarca*, de-a ascunselea ; *megieş*, vecin ; *a buchisi*, a bate îndesat ; *îmbălat*, înmuiat în scuipat ; *tină*, noroi ; *colb*, praf ; *opsasul*, talpă ; *benghi*, semn". Din loc în loc, se dădeau, cu titlu de sugestie, indicaţii pentru profesor : „Exerciţiu : Se va stărui asupra cuprinsului bucăţii, arătîndu-se caracterul frumos al lui Luminărică", scrie G. Călinescu la sfîrşitul schiţei lui Negruzzi. Alteori, se indicau subiecte posibile pentru temele efectuate în clasă, sub supravegherea profesorului, sau pentru compunerile date acasă. La urma lecturii *Vestitorii* de M. Sadoveanu, scoasă din volumul *La noi în Viişoara*, precizează : „Exerciţiu : Elevii vor face o compoziţie, în care vor povesti o întîmplare cu colindul de Crăciun".

Foarte bine sînt gîndite manualele pentru clasa a III-a şi a IV-a. Conţinutul lor este identic, diferă doar coperta. Lucrul se explică prin condiţiile specifice în care au apărut. Învăţămîntul se afla, atunci, într-o perioadă de tranziţie ; în anul şcolar 1947—1948, clasa a III-a a gimnaziului unic făcea, cu excepţia limbii latine, aceleaşi obiecte de învăţămînt cu clasa a IV-a a liceelor teoretice de băieţi şi fete ; în următorul an şcolar, după reforma învăţămîntului, amîndouă s-au contopit în clasa a VIII-a.

Structura manualului este aceea clasică. Prima parte, singura foarte amplă, cuprinde „lecturi" ; a doua, sumară, este alcătuită dintr-o „recapitulare schematică" a gramaticii predate în clasa anterioară. Studiul ei începea cu sintaxa. Lăsînd la o parte gramatica, ce se refuză discuţiei prin chiar modul ei de prezentare, vom observa că secţiunea consacrată lecturilor e construită pe două coordonate în a căror tratare G. Călinescu tinde să epuizeze materialul : compoziţia şi stilul. Explicarea fiecărei noţiuni teoretice este precedată de reproducerea integrală, spre exemplificare practică, a unui text în proză sau versuri. Autorii au fost selectaţi de la Alecsandri la Arghezi. Printre ei notăm pe Mateiu Caragiale, cu poezia *Boierul*, şi Al. Macedonski, cu *Rondelul ţiganilor*. Din lucrările sale, G. Călinescu reproduce pasaje din *Viaţa lui Ion Creangă* şi *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Dintre scriitorii

străini, a reținut fragmente din V. Hugo, La Bruyère, Dostoievski. De fiecare dată, sînt oferite elevilor sumare *note biografice*, împreună cu o bibliografie selectivă a scrierilor autorului. Urmează apoi, sub titlul *Îndrumări*, explicațiile lui G. Călinescu. Cîteva din elementele structurale amintite mai sus se întîlnesc și în alte manuale ale vremii. Acum ele sînt sistematizate și repetate după fiecare lectură și așezarea lor grafică — notele biografice, în genere, sînt puse pe o pagină separată, însoțite uneori de fotografia scriitorului — au rostul de a lucra indirect asupra intelectului.

Cu totul nouă, în primul rînd, este tendința de epuizare a subiectului. Manualul de clasa a III-a și a IV-a, spuneam, tratează compoziția și stilul. Noțiunile nu sînt folosite în sensul acceptat azi de critică.

Prin compoziție G. Călinescu înțelegea opera literară în genere, termenul apropiindu-se mai mult de vechiul compunere. După ce clasifică noțiunea — plecînd de la schița lui Sadoveanu : *Pe drumuri încurcate* — și subliniază că autorul unei compoziții literare face operă de ficțiune, îi urmărește formele de manifestare : *descrierea, narațiunea* și *dialogul*, totul exemplificat cu piese în proză și în versuri. Spre a fixa noțiunea de *descriere*, G. Călinescu reproduce un fragment din cartea lui despre Ion Creangă, *Broșteni*, și poezia *În port* a lui D. Anghel, iar pentru exemplificarea narațiunii reproduce *Meșterul de oglinzi* a lui Emil Gîrleanu și *El Zorab* a lui Coșbuc, cu precizarea pentru acesta din urmă că *El Zorab*, „mai mult decît o simplă narațiune, este o poezie epică, exprimînd un sentiment (aici iubirea de animale) în chip obiectiv, adică prin simțuri și purtări ale altora, cu toate că sentimentul e împărtășit și de poetul însuși".

Autorul revine apoi la *descriere* și trece în revistă formele acesteia : *descrierea științifică, descrierea poetică, descrierea plastică și retorică, tabloul, portretul, caracterizarea* și *paralela*. Procedează identic cu *narațiunea*, căreia îi găsește următoarele tipuri : *narațiunea științifică, narațiunea poetică* (în care include schița, nuvela, romanul, poezia epică cu exemplul *Nunta Zamfirei* — evidențiind, bineînțeles, părțile lirice ale poemului), *narațiunea retorică, legenda, amintirile*. Încheia cu *biografia* (din *Viața lui Mihai Eminescu* a ales fragmentul referitor la anii de școală ai poetului, făcuți la Cernăuți) și

autobiografia, spre exemplificare folosînd un paragraf din cunoscutul fragment autobiografic al lui Creangă. La un moment dat, în cuprinsul lecţiilor despre descriere, G. Călinescu introduce un capitol despre poezia lirică, nu pentru a studia formele ei de manifestare, ci spre a sublinia deosebirea dintre poezia epică şi lirică ; foloseşte atît exemple culte (M. Eminescu, Al. Petöfi), cît şi populare *(Cîntecul răzeşului, Voinicia).* După ce reliefează deosebirea dintre epic şi liric, recurge, spre a consolida fixarea noţiunilor, la următoarea comparaţie, şi măiestria stă în dozarea calculată a frazei ce exprimă adînci idei într-un limbaj accesibil elevilor : „Spre a înţelege mai bine ce este poezia lirică, să ne amintim că adjectivul liric vine de la liră, care e un instrument muzical. Muzica spune despre sentimentele noastre adînci şi nedeslușite ce nu se pot tălmăci în vorbe. Astfel şi poezia lirică, deşi se slujeşte de cuvinte, vorbeşte mai ales printre ele, ca şi cîntarea, descoperind ascunzişurile nebănuite ale sufletului."

De la cea dintîi lectură pînă la ultima, G. Călinescu urmăreşte aspectele stilului. Iniţial, în lecţia despre compoziţie, au fost expuse lucruri generale : definiţia stilului, s-a făcut un scurt istoric al noţiunii ş.a. Ulterior, au fost introduse referiri la calităţile generale şi particulare ale stilului şi ale figurilor de stil. Exemplele, majoritatea, sînt elocvent alese, şi definiţiile formulate concis : hiperbola — „exagerată zugrăvire a faptelor şi lucrurilor" ; personificarea : „dăruirea lucrurilor şi vietăţilor necuvîntătoare cu însuşiri omeneşti" ; apostrofa : „figura de stil prin care vorbim lucrurilor şi animalelor ca unor oameni" etc. G. Călinescu are mereu în faţă imaginea elevilor cărora li se adresează manualul şi de aceea operaţiile logice, în definirea unor figuri de stil, sînt atent gradate. Iată paragraful referitor la sinecdocă, construit în urma studierii poemului *Nunta Zamfirei* : „În versul *Icoană într-un altar s-o pui,* cuvîntul *altar* ţine loc de *biserică.* Partea ţine aici locul totului. În versul *Dintr-un afund de răsărit,* cuvîntul *afund* ţine locul unui *nume de ţinut* (sublinierile aparţin autorului). Un nume nedeterminat ţine aici locul unui nume determinat." Ajuns în acest punct, G. Călinescu generalizează, formulînd definiţia : „Astfel de figuri de stil în care se foloseşte partea pentru întreg, nedeterminatul pentru determinat, specia pentru gen, singularul pentru plural etc., se numeşte sinecdocă".

Cu desăvîrşire surprinzător rămîne faptul că G. Călinescu se străduieşte să depăşească limitele poeticii clasice. El atrage luarea-aminte, că rigiditatea genurilor literare nu se mai poate susţine, însă accentul e pus pe relativitatea regulilor cerute de descriere şi naraţiune. Artistul are o mare libertate în ordonarea sau respectarea lor, valoarea artistică a operei nefiind judecată după felul în care se conformează unor cerinţe, ci după ceea ce reprezintă ea efectiv. Exprimarea rămîne mereu la acelaşi nivel, însă ochiul cercetătorului descoperă mai peste tot ecouri ale ideilor din *Principii de estetică*. „Pentru a face compoziţii literare — scrie G. Călinescu explicînd compoziţia —, se cere talent şi regulile nu sînt de folos decît pentru a îndrepta pe ici, pe colo. Scriitorul se naşte cu darul scrierii. El creează printr-o pasiune firească, ce se cheamă spontaneitate. Aceasta este întărită şi de trăirea scriitorului în mediul social, ale cărui năzuinţi şi frămîntări nu arareori răzbat într-o compoziţie literară. Cu toate acestea, cercetînd operele de valoare, observăm că ele au o rînduială care vine din puterea inconştientă de creaţie a artistului sau din observările lui proprii. A studia întocmirea compoziţiilor marilor artişti foloseşte pentru preţuirea meşteşugului lor." Tot aici, prezentînd calităţile generale ale stilului, notează : „...a face o calitate sau o vină din fiecare din aceste stiluri nu-i drept, fiindcă fiecare din ele răspunde firii respectivului artist, şi are frumuseţile sale. Numai în ce priveşte proprietatea, adică potrivirea stilului cu cuprinsul, rămîne hotărît că o compoziţie este rea, dacă scriitorul s-a zădărnicit printr-un stil impropriu, adică nepotrivit."

Totdeauna subliniază deosebirile dintre literatură şi ştiinţă, cu scopul de a arăta încă o dată caducitatea unor reguli eronat socotite imuabile. Fraza de mai sus despre stil se continuă, de pildă, astfel : „Se schimbă chestiunea cînd e vorba de compoziţia ştiinţifică, pe care oricine poate învăţa a o face. Ea trebuie să fie clară, sobră şi exprimată în termeni proprii. Colorarea exagerată, obscuritatea, prolixitatea obosesc atenţia noastră." Iar altă dată, notînd deplina libertate a scriitorului în a folosi momentele naraţiunii, scria : „Regula de mai sus e folositoare pentru cine face o naraţiune istorică documentară, fără scopuri literare". Etc.

Avut-au manualele călinesciene vreun ecou în corpul didactic, vreo influență mai generală asupra școlii ? În afara unor sugestii timide, nu. Mai întîi, din lipsă de continuitate ; nici măcar un singur ciclu din cursul inferior al liceului nu a învățat după manualele călinesciene. Ele au fost folosite în școală numai în anul școlar 1947—1948. Din toamna anului 1948 s-au introdus manuale unice. Cu excepții firești, nici profesorii nu le-au agreat. Generația mea a învățat după cărțile de literatură ale lui G. Călinescu, și-mi amintesc reacția dascălului nostru de limba română în fața manualului călinescian. La catedră, profesorul ceruse o carte ; a foiletat-o repede și s-a oprit undeva spre sfîrșit. Afară, soarele de octombrie așeza aur pe frunzele copacilor. O palmă trîntită pe masă a făcut clasa să tresară. Lovise profesorul ; și vocea s-a ridicat aspră împotriva celor care fac manuale fără nici un respect față de știință. Monologul continua înverșunat cu modulații de intensitate variabilă : titluri de cărți, *Viața lui Mihai Eminescu, Viața lui Ion Creangă, Istoria literaturii române*... epitete felurite, aprecieri severe se izbeau de zidurile clasei și ieșeau pe ferestrele larg deschise. În bănci, elevii își țineau răsuflarea. La o poruncă, am deschis cărțile la capitolul de gramatică, și profesorul (era latinist) ne-a dictat modificările cuvenite pe care trebuia să le scriem cu cerneală direct pe carte, urmînd ca asupra celorlalte lipsuri să ni se atragă atenția pe parcurs. Păstrez și acum manualul acela. Sub impresia momentului, eram convinși că facem corectări capitale, ca după aceea, în ciuda acelei de neuitat înverșunări anticălinesciene, să observăm că modificările propuse erau niște fleacuri. În loc de „coordonare" și „subordonare" a trebuit să punem „coordinare" și „subordinare" ; la conjuncțiile „prin urmare, de aceea, deci, așadar", introducătoare ale propozițiilor coordonate concluzive, am adăugat pe „și așa" ; iar după conjuncțiile ce legau coordonatele disjunctive „ori" și „sau", am pus pe „fie că". În fine, înaintea celor patru feluri de propoziții principale coordonate (copulative, adversative, concluzive, disjunctive), am mai așezat una : „propoziția coordinată, justă-pusă" cu următoarea exemplificare : „apa trece, pietrele rămîn". Aceeași operație, numai că exemplul era : „Dacă ai carte, ai parte", am făcut-o și la propozițiile subordonate.

Prelegerile universitare călinesciene ale anilor 1946-1948, majoritatea publicate în *Jurnalul literar* au rămas peste timp la fel de vii, şi, citindu-le viitorul istoric literar va medita cu folos la evoluţia eseului românesc. Studii de o structură unică în literatura critică română, redactate la o tensiune intelectuală superioară, prelegerile lui G. Călinescu, păstrîndu-şi în fond aceeaşi rigoare ştiinţifică, alunecă abia insesizabil spre o formă nouă, punînd în evidenţă o voluptate şi un rafinament intelectual uluitor. În critica şi istoria literară călinesciană începea o etapă de alexandrinism, întreruptă brusc spre sfîrşitul anului 1948.

A doua serie a *Jurnalului literar* a apărut la Bucureşti între anii 1947-1948 şi se înfăţişa sub forma unor broşuri în 8°, de 50-60 de pagini. Revista s-a tras într-un tiraj de aproximativ 300 de exemplare şi era pusă în vînzare numai în anumite puncte ale Capitalei : la administraţia ziarului *Naţiunea,* la chioşcurile din jurul Universităţii şi în Calea Victoriei, în pasagiile Independenţa şi Imobiliara. Astăzi, *Jurnalul literar* este o raritate bibliografică. Marile biblioteci posedă colecţii incomplete (Biblioteca Academiei avea cu vreo patru ani în urmă trei numere, acum doar două). Exemplare disparate sau colecţii complete se găsesc la foştii studenţi ai Facultăţii de litere şi filozofie a Universităţii din Bucureşti *, seriile 1946-1947 şi 1947-1948. De fapt, *Jurnalul literar* apărea, neoficial, ca un buletin al catedrei de Istoria literaturii române

* Procurarea revistei se făcea prin înscrierea şi achitarea anticipată a costului. Un grup de studenţi comozi, speriaţi de cerinţele profesorului, au publicat în ziarul *Dreptatea* o scrisoare din care reieşea că se tem să se prezinte la examen fiindcă „obţinerea notei de trecere să nu fie în funcţie de înscrierea şi achitarea *Jurnalului literar* în care apare cursul". În *Naţiunea,* an II, nr. 358, 8 mai 1947, răspunde Al. Piru sub titlul *Insinuări perfide.* „Cursul propriu-zis, spunea, a apărut în două numere din *Jurnalul literar* costînd amîndouă 90 000 lei. Este, cum va recunoaşte oricine, cel mai ieftin curs universitar (tipărit !). *Jurnalul literar* a fost scos cu subvenţia Rectorului, care în felul acesta a venit în ajutorul studenţilor nevoiaşi doritori să aibă un material sigur de cercetat." Scrisoarea studenţilor de mai sus se adaugă la multele atacuri împotriva lui G. Călinescu în această perioadă, iar textul ei rămîne expresia unei gîndiri rudimentare.

moderne, al cărui titular era, în această perioadă, G. Călinescu şi cuprindea prelegerile profesorului.

Jurnalul literar nu a avut o periodicitate fixă şi nici nu-şi propunea vreuna : „*Jurnalul literar* nu urmează calendarul profan — se preciza într-un minuscul «program» tipărit la finele primului număr —, ziua se va măsura după traiectoria noastră reală în spaţiul cultural. Un indice va numerota anii efectivi.“ Indicele nu a mai fost făcut şi din *Jurnalul literar* au apărut cinci numere în patru volume, numărul 4-5 fiind dublu.

Sub titlul cules cu vechile caractere din 1939, se menţiona „director G. Călinescu“. În stînga era notat numărul, iar în dreapta, anul. Data efectivă a apariţiei nu era precizată. Din recenzarea primelor două numere în *Naţiunea,* din însemnările făcute de foştii studenţi pe filele volumelor, rezultă că volumele au ieşit la iveală două cîte două în prima jumătate a fiecărui an : nr. 1, în martie 1947, nr. 2, în iunie 1947, nr. 3, în martie 1948, iar numărul dublu 4-5, în iunie 1948.

Liniile directoare ale noului *Jurnal literar* erau sintetizate lapidar în acelaşi „program“ nesemnat, dar redactat de G. Călinescu. Era enunţată, mai întîi, ideea continuităţii cu vechea formulă : „Noul *Jurnal literar* continuă în general programul cel vechi în termeni mai severi şi cu excluderea aspectului popularizator“. Se precizau totodată noile linii directoare, ale căror frumuseţi intenţionale contemporanii * nu le-au priceput. Pornind de la punctul actual, noul *Jurnal literar* îşi propunea să străbată literatura „istoric, problematic şi critic, în viziunea sferică mergînd pînă la valorile universale şi pînă la un concept despre lume prin fenomenologia artistică“. Obiectivul urmărit includea aceeaşi idee patriotică formulată şi în 1939 : „A pregăti conştiinţe eline pentru o inevitabilă epocă de clasicităţi, aceasta e năzuinţa noastră intimă. Sperăm să întîlnim aici spirite de mare cultură esenţială, vindecate de obsesia bibliografică, spirite cu aptitudinea dialogului grec în plin tumult.“ Problema colaborărilor era pusă în aceiaşi termeni

* „Ar fi de dorit — scria cineva, fără a semna, în *Revista literară,* an III, nr. 10, 20 aprilie 1947 — ca d.Călinescu să-şi tipărească rodul cercetărilor pe care şi le propune în volume separate, iar *Jurnalul literar* să rămînă ceea ce a fost în anul 1938 (sic !) : un îndreptar pedagogic de literatură“ (! ?).

absoluţi : „Direcţia se va mărgini la conducerea formală a dezbaterilor, fără a stînjeni dialectica şi lăsînd fiecăruia responsabilitatea propriilor sale idei, cu libertatea pentru oricine de a lua parte la convorbire în sens contemplativ. Purtăm sandale de convenţie ireală, paşii noştri răsună pe drumurile de sticlă ale absolutului."

Colaboratorii au fost selectaţi cu severitate. Se întîlnesc în aceste numere semnăturile lui Al. Piru şi Adrian Marino. În primele trei numere colaborează şi Ovidiu Papadima ; o singură dată (în nr. 2, 1947) îl întîlnim pe Dinu Pillat cu articolul : *Romanul balzacian în literatura română* şi pe Valeriu Ciobanu : *Cîteva scrisori* (nr. 4-5, 1948). Structural, noul *Jurnal literar* nu-şi mai propunea respectarea unei rubricaţii fixe. Se recenzau, rar, cărţile apărute. Două articole : *Doamna de Stael despre literatură şi societate* de A. Marino şi *Paul Stopfer şi arta cu tendinţă* de Al. Piru (nr. 2) îşi propuneau să aducă o contribuţie teoretică la problema mult discutată a epocii, aceea a relaţiilor dintre artist şi societate, plecînd de la ideile şi observaţiile clasice.

Interesul lui G. Călinescu mergea totuşi spre evidenţierea unor documente omeneşti, necesare cunoaşterii aspectelor inedite ale omului. În *Jurnalul literar*, nr. 1, Al Piru comunică o scrisoare a lui Titu Maiorescu către Ibrăileanu ; *Jurnalul lui Alecsandri* e comentat de A. Marino în nr. 2. Despre *Camille Oudinot şi Odobescu* vorbeşte G. Călinescu ; *Documente inedite* cu privire la acelaşi comunică O. Papadima (nr. 3). Tot în nr. 3, se face un expozeu (semnat a.v.) asupra conflictului dintre Ibrăileanu şi E. Lovinescu, izbucnit cu prilejul ocupării catedrei de Istoria literaturii române moderne la Facultatea de litere din Iaşi. Continuînd o mai veche preocupare a sa, G. Călinescu inserează „note biografice" despre G. *Bacovia* (nr. 1), comunicate pe baza unor întrebări puse de critic unei persoane care cunoştea „de aproape viaţa poetului", prin mijlocirea lui O. Papadima. Interes nu mai puţin deosebit suscită notele apărute în nr. 2 şi 3. Semnalăm nota din nr. 3 despre scrisorile lui C. Negruzzi către C. Bariţ, cuprinse într-un manuscris academic, precum şi inserarea fişei despre cartea lui Negruzzi : *Elemente de dreptul politic. Despre mai mulţi autori de un filoromân. Braşov. În tipografia lui Ioan Gălt, 1846*. Cartea „are vădită tendinţă democratică, tratează despre deosebitele forme de guvern, republică, monarhie, şi în cele din

urmă *Despre guvernul reprezentativ.*" Cît de puțin cunoscută este această serie a *Jurnalului literar* se vede din faptul că peste un deceniu și jumătate, Paul Cornea redescoperă aceeași carte și o prezintă amplu în *Viața românească.*

Întîiul număr al *Jurnalului literar* se deschidea cu studiul lui G. Călinescu : *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*, un mic eseu despre filosofia istoriei literare. Vraja lui stă în farmecul speculației. Prima parte dezvoltă ideea dacă istoria reprezintă „o știință cu explicație legală", ca științele naturii, sau „o simplă fabulă cu obiect real, însă accidental, sub regimul celei mai haotice empirii". Este analizată în continuare problema conceptelor în istorie : teoria genetică, concepția biologică, teoria valorilor. Recapitulînd, G. Călinescu ajunge la concluzia că este „fără sens să se facă istorie, adică descripția mișcătorului, dacă n-ai sentimentul intim că în miezul lucrurilor e ceva nemișcător". A doua parte a studiului pune accentul pe obiectivitate. G. Călinescu constată că istoricii generali și îndeosebi cei literari „sînt expuși unor vehemente învinuiri de a fi *subiectivi*" (sublinierea autorului).

El amintește lucrul știut că în istorie sînt două momente : strîngerea faptelor și interpretarea lor și demonstrează reluînd o idee mai veche, că orice interpretare istorică este în chip necesar „subiectivă". Noțiunea de subiectivism este analizată în sens filosofic elevat. G. Călinescu constată că „mai toți gînditorii socotesc că, în istorie, partea subiectivă a subiectului e mai îngroșată decît partea obiectivă și că tocmai în această deplasare a accentului stă și specificitatea istoriei". Apoi conceptul de „subiectivitate" e urmărit la Georg Simmel, V. Dilthey, Benedetto Croce ș.a.

Se face deosebirea dintre „faptele" și „documentele" istorice, se amintește necesitatea autenticității documentelor, dar cercetătorului în general, notează autorul, îi sînt accesibile puține documente în sensul primar al noțiunii, el slujindu-se cel mai adesea de scenariile altora : „El «inventează» pe temeiul documentelor autentice și mai ales pe temeiul documentelor incluse în viziunea conștient sau inconștient epică a altora". De aceea, e foarte posibil să desfaci documentele autentice dintr-o construcție orientată după un plan scenic ce ți se parte nesatisfăcător și să le vîri într-o alta, ce te satisface ; sînt emise cîteva paradoxuri perfect posibile în sfera discuției : „Istoricul care, aflînd că se bizuise pe o știre falsă,

nu mai voia să-şi schimbe pagina, verosimilă şi aşa, avea cap de filosof". De aici se trăgea concluzia posibilităţii existenţei unei istorii clădite pe documente în totul falsificate, care să fie cu toate acestea credibilă. Se formula şi o condiţie valabilă într-o egală măsură şi pentru opera literară : istoricul literar nu trebuie să umple golurile cu prea multe ipoteze, fiindcă în acest fel împiedică pe cititor să colaboreze şi el cu propriul lui scenariu.

Redusă la esenţă, toată demonstraţia e o pledoarie pentru înţelegerea istoriei literare ca sinteză epică. În acest sens, între istoria literară şi literatura epică de pură fantezie nu sînt deosebiri esenţiale, iar propoziţia concluzivă : „o istorie a literaturii e o adevărată «comedie umană» luînd ca pretext scriitorii..." apare ca o necesitate imperioasă a istoricului literar înzestrat cu vocaţie. Istoria literară devine în mod necesar *creaţie,* dar spre a realiza *creaţia* — „sinteza epică" — istoricul literar trebuie să îmbine într-un nexus armonios : „foarte multe noţiuni — critica totală, completă, deci ! — cu care se ajută ca de nişte iţe spre a realiza împletitura".

La origine lecţii de seminar, publicate fragmentar în *Vremea, Lumea, Naţiunea,* apărute integral în *Jurnalul literar,* nr. 4—5, 1948, cele 12 capitole despre *Universul poeziei* sînt nişte dialoguri de esenţă platoniană, între profesor şi student.

Simbolurile, aşază liniile teoretice pe care se va înălţa construcţia practică. Discuţia pleacă de la premisa că poezia îşi are propriul ei univers, care nu-i străin de universul prim. Într-un anume sens, „universul poeziei constituie un al doilea Cosmos, admis", alcătuit numai din „lucrurile poetice", care pot constitui „nişte hieroglife, nişte embrioane de poem, datorite imaginaţiei omenirii", Cosmosul poetic nu e static, ci se găseşte în continuă efervescenţă. Unele lucruri, considerate vreme mai multă sau mai puţină prozaice, izbutesc să capete valoare simbolică, fiindcă în fiecare lucru există un simbol virtual, „inclus", cum zice G. Călinescu. Însă simbolul acesta trebuie accentuat de poet. Criteriul după care un lucru poate intra în lumea poeziei îl găseşte G. Călinescu „în sensul cel mai general al lumii." În închipuirea individului, universul este un organism viu, caracterizat printr-un moment genetic, printr-o evoluţie ascendentă, urmată de alta descendentă şi încheiate cu un punct terminus. Simbolurile pregnante sînt

acelea care definesc momentele caracteristice. „Un focar orbitor de lumină simbolizează punctul solar, un miros suav, materia în riguroasă agregaţie, formele, cărnurile tinere, vitalitatea în faza ei cea mai proaspătă. O beznă deasă, o materie putredă, un trup în ruină, un miros pestilenţial simbolizează direcţia declinantă a universului, dezagregarea. Tot ce e la mijloc, curent, e în genere prozaic." Toate propoziţiile de mai sus, formulate a posteriori, sînt scoase din literatura română şi universală, aria acesteia, în general, nefiind limitată, dar alegînd de preferinţă exemple din spaţiul spiritual latino-german. Două din elementele fundamentale ale universului poetic le constituie focul şi apa. Incendiile uriaşe mistuind vaste întinderi vegetale sînt poetice, şi esenţa lirică a fenomenului e explicabilă prin analogie : universul este „un pumn de scîntei mai mari ori mai mici învîrtindu-se în beznă" ; la această scară, soarele, simbolul vieţii, e scînteia cea mai mare, „aproape un tăciune", sub razele lui desfăşurîndu-se procesele vitale ale existenţei. Totuşi, nu soarele e cîntat de poeţi, deoarece privit în faţă e obositor („Lirica, motivează G. Călinescu, este în general o formă de depresiune cultivată savant. Tema lirică e atinsă abia atunci cînd ideea de întunecare posibilă se asociază cu aceea de focar central") : De aceea privirile poeţilor se îndreaptă spre lună, simbolul stingerii universale, stelele, simbolul singurătăţii spaţiale, şi îndeosebi succedaneele lor terestre : focul, mijloacele artificiale de provocare a luminii : opaiţele, lumînările, lămpile etc., etc. Prin antiteză, bezna constituie o sursă de mari efecte lirice. La acestea se adaugă focarele reci de lumină din lumea subterană: materiile fosforescente şi pietrele preţioase, diamantele mai ales.

Alături de foc, apa rămîne unul din elementele pe care anticii şi le imaginau aşezate la alcătuirea lumii şi, personificată, este o fiinţă proteică văzută de poet în două ipostaze. Prima este aceea a dezlănţuirii instinctuale. Marea sfîşiată de furtună turbură ca şi calmul total. A doua este apa îmblînzită : cascadele artificiale, apa captată în fîntîni, gheaţa, ce a provocat entuziasmul lui Goethe şi Eminescu. Nu lipsit de atracţie este pămîntul alterat de apă. Noroiul stîrneşte repulsie şi, „cred eu — zice G. Călinescu — că vine din faptul unui amestec ce alterează calitatea fiecăruia dintre elemente".

Regnurile vegetal şi animal conţin numeroase elemente poetice, însă impresionantă este confuzia dintre ele, menţinînd trează în conştiinţe ideea continuităţii între regnuri. „Şarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mişcarea lui convulsivă este o tranziţie bruscă de la regnul vegetal la cel animal." Fluturele dă iluzia florii ; coarnele cerbului aplecat asupra izvorului să bea apă par un arbust. Animalele cu sînge rece, moluştele în general, dau iluzia mineralului sau vegetalului. Dintre cele două regnuri, notează G. Călinescu, poeţii îl preferă pe cel vegetal, deoarece permite analogii fundamentale între om şi procesul universal. Organismul uman e în ultimă analiză un produs vegetal, creşte asemeni ierburilor şi enumerarea continuă exhaustiv.

Investigarea universului poetic se încheie cu notarea cîtorva trucuri lirice. Unul ar fi alcătuirea inventarului de interior, deoarece lucrurile „se polarizează în jurul nostru, se constituie în interior şi devin atît de personale, încît vorbesc despre noi în absenţa noastră." Alt truc este de a remarca desuetudinea obiectelor, vetustatea lor, şi dă exemplu berlina lui Pillat din *Aici sosi pe vremuri*, de a sugera stereotipia vieţii prin înfăţişarea sistematizării tetralogice a anotimpurilor, ori „a introduce un gest trivial, într-o operaţie sacerdotală, a solemniza faptul" şi, în fine, „a analiza miracolul lumii prin stricarea proporţiilor".

O bună parte a studiilor călinesciene din *Jurnalul literar* sînt dedicate scriitorilor minori francezi ai secolului al XVIII-lea. Raţiunea unor astfel de preocupări trebuie căutată în condiţiile specifice de dezvoltare ale literaturii române. Lirica premodernă nu poate fi înţeleasă fără studierea a ceea ce s-a numit *„la petite poésie"* a secolului al XVIII-lea. Pe de altă parte, atracţia constantă a scriitorilor mărunţi — dar şi a unor personalităţi : I. H. Rădulescu, M. Kogălniceanu ş.a. — spre poezia şi proza aceleiaşi epoci impune cu necesitate cunoaşterea literaturii neoclasice europene.

In *Jurnalul literar* nr. 3 şi 4—5, 1948, G. Călinescu semnează studii despre *Cavalerul de Florian, Solomon Gessner, Bernardin de Saint-Pierre* ş.a. Florian, de pildă îl fascinase pe Kogălniceanu în *Iluzii pierdute* : „Atît iubeam pre Florian, acest adevărat poet al naturii, încît la un Sfîntul Vasile, cînd tată-meu mă întrebă ce daruri vroiam să-mi

cumpere, îi răspunsei cu un aer pedant ca şi cînd aş fi fost docent în vro universitate, *les oeuvres complètes de M. de Florian, mon père!*" După o scurtă paralelă între amintirile erotice ale lui Kogălniceanu şi *Mémoire d'un jeune espagnol ou la jeunesse de Florian*, constatînd similitudini în gustul epocii, G. Călinescu analizează nuvelele: „Proza lui Florian corespunde, în vremea ei, aceleia a unui Pierre Benoit de azi" ; parcurge fiecare scriere, menţionează traducerile, le compară sub raportul progreselor transpunerii în româneşte, folosind metoda textelor paralele, urmăreşte motivele care au atras pe români şi cauzele pentru care altele i-au lăsat indiferenţi. Reţinem caracterizarea globală: „...nuvelistica lui Florian atinge fără sinistritate toate locurile comune ale romantismului: exotism, setea de barbarie şi solitudine, peisaj ecuatorial ori alpin, aventuri la miezul nopţii, psihologie socială. E o literatură nu profundă, însă plină" ; şi această surprindere a interesului românilor pentru Florian: „Toată atenţia cititorului, pentru care s-a rupt cămaşa de mătase a limbii franceze, cade asupra poeziei simplităţii, a bunătăţii şi a virtuţii. Astfel Florian a devenit un autor pentru mame şi pentru boieri, iar în teatru, sursa elevilor de Filarmonică amatori de piese într-un act..."

Domina bona (*Jurnalul literar*, nr. 2, 1947) şi *Poezia realelor* (nr. 4—5, 1948), fără pereche, structural vorbind, în literatura noastră critică, proiectează dintr-o vastă perspectivă literatura română pe orbita literaturii străine.

În *Domina bona*, pretextul discuţiei îl oferă opera lui Caragiale. Criticul porneşte de la prejudecăţi curente în epocă: platitudinea şi unidimensionabilitatea eroilor marelui clasic şi aşa-zisa istoricitate a lumii caragialeşti, de unde Lovinescu trăsese concluzia depăşirii ei, cu timpul. La rîndul lor, eroii lui Caragiale formează pretextul traversării tipologice a întregii literaturi române.

Toţi eroii comediei *O scrisoare pierdută* au cultul suavităţii femeii. Sensul acesta îl are memorabilul strigăt al Cetăţeanului turmentat: „În sănătatea coanii Zoiţichii! că e damă bună". Zoe ar fi deci prototipul doamnei bune. Nici Cetăţeanul turmentat, nici Trahanache, nici unul dintre ceilalţi eroi nu trădează vreun semn de iritaţie, de repulsie, ori eventual un simplu surîs ironic la ideea culpabilităţii matrimoniale a lui Zoe, deşi adulterul e cunoscut de toţi,

minus poate soțul placid. E turburătoare intuirea în candoarea lui Trahanache a unui suflet sublim. În gelozia lui Jupîn Dumitrache și Trahanache, G. Călinescu nu găsește o eventuală bănuire a culpabilității soțiilor, ci obsesia onoarei", „sentiment care stă pe sufletul multor oameni de la și după 1848..."

Aici intervine prima digresiune, analizarea tipologiei sociale a aristocrației, accentul punîndu-se pe noțiunile istorice și psihologice.

Întîi problema e urmărită pe plan istoric, după aceea, localizată la scara întregii nații. Sînt pline de sugestii explicarea, prin aspirația introducerii în castă, a încercărilor clasicilor minori de a inventa o mitologie autohtonă — Asachi fiind exemplul elocvent — cît și tendința scriitorilor români ai veacului trecut de a-și construi genealogii fanteziste. În fine, aria investigațiilor e restrînsă asupra eroilor lui Caragiale. Și ei aparțin unei caste, aceleia a negustorilor. Așadar în plan fictiv, „populismul liberalilor de la 1848, în opera lui Caragiale, are forma unei psihologii de protipendadă".

O asemenea mentalitate existase și în planul real, și G. Călinescu reproduce documente edificatoare. Onoarea se menține prin reparația obligatorie a insultei. Așa procedează eroii lui Caragiale — caracteristică fiind reacția institutorului Popescu cînd Farfuridi proferează injurii la adresa tagmei. Dar, în plan real, Aricescu e provocat la duel de doi bravi ofițeri, iar Maiorescu schimbă un glonte de pistol cu un rival, în 1885. Din lașitatea eroilor lui Caragiale, G. Călinescu conchide că onoarea acestora „depinde de o aristocrație de corp foarte fictivă și reprezintă numai un instrument de promovare personală", iar din amoralismul acelorași sînt scoase filiații surprinzătoare. S-a gîndit cineva să pună pe Dandanache și Cațavencu alături de Machiavelli ?

De la teoria formelor fără fond a lui Maiorescu — în treacăt fie zis aici întîlnim o critică fină, cu mijloace superioare, a concepției maioresciene —, G. Călinescu trece la fondul „uneori haotic" al lumii lui Caragiale, și exemplele clasice pentru procesele intelectuale amețitoare sînt date de Leonida și Cațavencu. Eroii nu sînt izolați în cuprinsul lumii lor, ci comparați pe orizontală cu personaje reale ale epocii, ori vertical, cu personaje și scene din literatura interbelică. „Niciodată într-un alcov de mahala — spune G. Că-

linescu la capătul unor subtile considerații despre structura intelectuală a eroului —, nu s-au dezbătut asemenea probleme grave cu o femeie. Numai Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă o lecție de filosofie soției sale, în pat. Lecția e copiată dintr-un manual de istoria filosofiei și cu totul inoportună, femeia fiind distrată și nereceptivă. Eftimița, din contră, e curioasă, face obiecții logice și are incertitudini, și toată dezbaterea se urmează sub impresia evenimentelor." Iată și surprinderea naturii interioare a lui Cațavencu: „Beția lui nu-i de cuvinte, ci de idei. Lipsit de erudiție, Cațavencu gîndește cu mijloace proprii. Cînd își va da seama de erorile materiale și se va informa la o bună școală, atunci el se va numi Maiorescu."

Un „Cațavencu ilustru" poate fi și... Hasdeu, „care privește în toate direcțiile, delirînd fără erori vizibile de stil, nu mai puțin haotic, de a lua cunoștință de tainele universului". Orice scandalizare a unuia sau altuia e, în planul superior în care se desfășoară demonstrația stringentă, ilogică. Ajunși aici, e timpul a nota și originalitatea studiului. Este unicul caz cînd tipul *memoriei involuntare* al lui Proust e aplicat în critică de G. Călinescu. Un cuvînt, o noțiune, replica unui personaj, un gest, ideea critică a altcuiva etc., etc., fără ca între ele să existe aparent ligamente, sînt suficiente pentru a trece într-un alt sistem de referințe.

Stabilind, de pildă, că „excitației ideologice îi corespunde pathosul", G. Călinescu examinează din acest unghi două tipuri reale — Maiorescu era rece, aproape apatic ; Caragiale era nervos, sentimental, pasional, dispozițiile temperamentale dizolvîndu-se în eroii săi în doze felurite. De aici trece la personajele masculine și feminine, urcă iarăși în sfera universală. Ilustrează Zoe un posibil tip de Madame Bovary românească ? Nu, fiindcă trista doamnă Bovary aspira la o lume superioară aceleia în care o ține mediocrul ei soț. Zoe nu concepe ieșirea din mediul ei prin Tipătescu. Să ne amintim indignarea cu care ripostează la aluzia plecării, făcută de prefect. Atunci, Zoe e o Karenina ? Lipsește tragismul trebuitor. E aici o „bigamie tihnită", pe cînd întîlnirea „furtunoasă" dintre romanțioasa Zița și exaltatul Rică recheamă, prin caricatură, suavitatea dragostei dintre Romeo și Julieta. Rică și Zița „delirează de emoția romantică teatrală". De aceea, nici Rică, nici

celelalte personaje virile din comediile caragialeşti nu pot fi Don Juani etc., etc.

În *Poezia realelor* (*Jurnalul literar*, nr. 4—5, 1948) eseu de elevată cerebralitate, ca şi cel anterior, G. Călinescu şi-a propus să reconstituie „tipologia oamenilor creatori români". El porneşte de la examenul mentalităţii lui Titu Maiorescu, luat ca personaj tipic al epocii. Fiu de profesor, dar nepot de ţăran, Titu Maiorescu este un „terian ardelean". Caracterul rural al lui Maiorescu iese în evidenţă atît din atitudinea lui faţă de femeie, cît şi din primatul instinctului de conservaţie economică individuală asupra spiritului reflexiv. Urmărirea mariajelor lui Titu Maiorescu îi oferă lui G. Călinescu un material substanţial pentru dezvăluirea rădăcinilor rurale maioresciene, şi e uimitoare, pînă la un punct, asemănarea sub acest aspect a glacialului Maiorescu cu genialul humuleştean. Femeia reprezintă pentru Maiorescu „o avere mobilă, o piesă de inventar casnic, care trebuie să fie mereu utilă fenomenal". El „are concepţia ţăranului că femeia nu preţuieşte cît bărbatul" şi încearcă — lucrul e ştiut şi a provocat riposta *Contemporanului* — să-şi fundamenteze ştiinţific şi filosofic opiniile.

Pe primul plan, Titu Maiorescu pune problemele practice ale existenţei : *primum vivere, deinde philosophari ;* el „şi-a pus în minte de la început de a duce o existenţă largă de aristocrat" şi în direcţia satisfacerii acestui deziderat sînt canalizate toate energiile sale. De aici pasiunea avocaţială, mijloc sigur şi substanţial de existenţă. Privind omul sub aceste aspecte, G. Călinescu analizează cauzele în virtutea cărora Titu Maiorescu nu a intrat în clasa burgheză, ci a făcut un salt peste aceasta, preferînd conservatorii. Motivarea e foarte fină şi în cîteva pagini universul interior e refăcut cu mijloacele romancierului. Maiorescu ar fi, aşadar, un aristocrat de extracţie recentă, preocupat de consolidarea economică şi de păstrarea prestigiului social. Deosebirea faţă de aristocratul de viţă veche constă în aprecierea diferită a evenimentelor sociale, libertatea de înţelegere a acestuia mergînd pînă la mentalitatea revoluţionară. Să se observe că materia umană a *Bietului Ioanide* nu e de altă natură. Aici, figurat vorbind, nu întîlnim decît felurite specimene de Maioreşti de extracţie recentă. În fine, putea Maiorescu — care intenţionase să se sinucidă din cauza unei femei — să fie „un talent poetic, un

Conachi ?" G. Călinescu spune un categoric : nu, şi are dreptate. Însă motivarea nu mi se pare acceptabilă : „Că nu putea fi rezultă din dispreţul însuşi pentru actul erotic semnalat în polemica cu G. Sion prin exclamaţia : «Bietul Conachi»." Există o asemenea exclamaţie în polemica citată, dar dacă nu izolăm exclamaţia din contextul ei, vom observa, dimpotrivă, compătimirea pentru un Conachi masacrat de G. Sion : „În primele două numere ale *Revistei contimporane* ne atrage mai întîi suvenirea d-lui Sion despre poetul Conachi. Bietul Conachi ! Nu ştim prin ce nefericită împărţire a materiei s-a întîmplat că în întregul număr de la 1 martie, deşi cuprinde vreo cincisprezece pagini despre el, nu i se citează decît două exemple : *Oda la Moruzi,* «cea mai sarbădă şi cea mai prozaică», după chiar părerea d-lui Sion, şi următoarele versuri..." etc.

Maiorescu suferea de suficienţă virilă, „bărbatul sufficit", acceptă femeia cu deferenţă. Plecînd de aici, G. Călinescu divizează scriitorii în : „idealişti şi realişti, sau didactici şi agnostici" (cuvintele sînt folosite în accepţiune largă, eliberată de sensurile comune). În prima categorie ar intra Maiorescu, în a doua, Molière, Balzac. („Realistul e un fatalist, crezînd în exactitatea de ceasornic a lumii, idealistul e un accidentalist, recunoscînd determinismul prin contingenţă...")

Examinînd sub raport erotic lirica poeţilor români principali, G. Călinescu constată „că majoritatea suferă de suficienţă virilă". Eminescu încearcă „un divortium spre a-şi salva" sufletul viril de neantul femeii ; Grigore Alecsandrescu „are un spirit de celibatar", iar Alecsandri e un „celibatar, prelat, pe lîngă care femeia joacă rolul de ancilla". Poemele lui Bolintineanu scot în evidenţă „o mare sensibilitate pentru miracolul feminin", în vreme ce „misoginismul lui A. Pann şi al lui N. Nicoleanu e de-a dreptul grobian". Macedonski, Bacovia, Blaga, Barbu, Arghezi, Camil Petrescu în poezie nu ar fi poeţi erotici. În concluzie, poetul erotic cu adevărat mare rămîne Conachi, „exceptînd pe Eminescu, care e un poet aşa de mare, încît chiar proferînd distanţa faţă de femeie aspira mereu către ea".

Trecînd apoi la poeţii însetaţi de „reale", G. Călinescu întreprinde disociaţii pe marginea specificului poeziei lui Eliade Rădulescu, Macedonski, Anghel, Bacovia. Cine a mai examinat pe Alecsandri ca simbolist ? Cine a mai scris rînduri atît de

emoționante despre pe nedrept ironizatul și ignoratul de contemporani Macedonski ? : „...toată poezia sa arată sforțarea de a da strofei acustica unui instrument muzical. Dacă [...] am căuta să ne imaginăm în Macedonski paradisul, putem afirma fără greșală că el e o grădină cu roze și crini, plină de arome, în care pe tronuri stau Poeți spunînd versuri. Altă populație nu poate fi. Macedonski nu era prea departe de Eminescu și și-ar fi dat seama de aceasta dacă ar fi avut cultură filosofică." În sfîrșit, considerațiunile despre simbolismul românesc sînt, alături de cele generale din *Istoria literaturii române...* din capitolul despre Anghel, printre cele mai fine intuiții ale criticii române.

3 „IMPRESII" ASUPRA LITERATURII STRĂINE

În evoluția profesorului și eseistului, faza *Jurnalului literar* a reprezentat, neîndoielnic, punctul de maximă dezvoltare și echilibru. G. Călinescu însuși nu o considera altfel. Multă vreme după aceea va face referiri la această perioadă, amintind procedee, teme și motive folosite și nu de puține ori pagini întregi vor fi transportate în noile scrieri. De acum încolo, atenția lui G. Călinescu va merge spre clasicii tuturor timpurilor, luați cu predilecție din aria literaturilor romanice.

S-a căutat un răspuns la întrebarea : ce semnificație au, în ansamblul operei de istorie și critică literară, scrierile consacrate literaturii străine și s-a constatat, lucru foarte adevărat, că literatura străină a constituit pentru G. Călinescu un prilej de meditație și interpretare personală. Într-adevăr, interpretarea originală este aspectul cel mai izbitor al eseisticii călinesciene. Criticul și istoricul literar, cînd scriu despre o literatură străină, nu pot interesa peste hotare decît prin coeficientul de viziune personală adus în perceperea operei, deoarece contribuții de ordin documentar nu se pot adăuga decît prin hazard. Valoarea studiului constînd în nivelul in-

terpretării, criticul se va îndrepta cu precădere nu către autorii de penumbre, ci tocmai spre personalitățile proeminente, din opera acestora alegînd scrierile fundamentale. Rezumînd, vom observa că G. Călinescu cerea celui ce studia literatura străină îndeplinirea unei condiții identice cu a criticului care scria despre literatura română : găsirea unei structuri inedite. Dacă inițial, în colaborarea la *Roma* și *Viața literară*, literatura străină, italiană în speță, era domeniul în care criticul se putuse mișca cu mai mare siguranță decît în arena literelor române, acum motivarea era alta : „Istoricul literar nu e numai un erudit care urmează a se ține în curent cu materialele disciplinei lui, ci un artist interpretator. Organul lui respectiv trebuie mereu exercitat. Așa precum violonistul cel mai virtuos face îndelungi studii de artist, menținîndu-și flexibilitatea digitală, istoricul literar trebuie să respire alt aer ca să-și perfecționeze sensibilitatea." În prefața la *Impresii asupra literaturii spaniole,* de unde am scos citatul, G. Călinescu nuanța idei mai vechi. Totdeauna susținuse necesitatea cunoașterii literaturii străine în genere și a specializării cel puțin într-una din literaturile europene mai însemnate. Îndeplinirea acestei cerințe constituia una din constantele cultivării spiritului artistic. Noua perspectivă dă putința criticului să evite erorile în perceperea fenomenului literar autohton și să ierarhizeze cu un mai mare coeficient de probabilitate valorile, prin raportarea și compararea permanentă cu capodoperele universale.

Privind lucrurile foarte de sus, cartea este o pledoarie pentru eseu, dar un eseu cu subsol și indice final de nume proprii, ceea ce dovedește existența unei subterane aspirații spre erudiție, pledoarie pentru mobilitate spirituală, pentru ieșirea din forme invariabile de lucru. Cartea apăra în același timp, indirect, o gîndire estetică, pleda pentru echilibrul păstrat între clasicism și romantism și chiar este, în esență, o demonstrație practică a ideilor cuprinse în capitolul introductiv.

Plecînd de la supoziția că literatura, prin surprinderea semnificativului, este mai aptă să reflecteze coordonatele spirituale și aspirațiile unui popor, G. Călinescu caută în literatura spaniolă spiritul nației și în acest sens *Impresiile asupra literaturii spaniole* alcătuiesc o călăuză excelentă în cultura unei țări romanice. Literatura spaniolă nu e percepută istoric, cronologic ; năzuința autorului este de a epuiza marile teme și

tipurile principale de eroi. El ignoră accidentalul, reținînd numai liniile fundamentale pe care le exemplifică copios, notînd și filiațiile în literaturile europene, îndeosebi în cea națională.

La honra este un tablou plin de culoarea Evului Mediu iberic. G. Călinescu urmărește implicațiile pe plan social și individual, înfățișînd o colecție de moravuri și un număr de comportamente aparent bizare prin fanatismul care pune în mișcare resorturile interioare. Noțiunea de *honra* nu semnifică numaidecît virtute, ci și putința de a te bucura de stima societății. Ea implică în primul rînd *la limpieza de sangre*. Aceasta presupune privilegiul ereditar, de unde conflictul inevitabil cu meritele personale ale individului.

Și iată-ne străbătînd orizontal întreaga literatură spaniolă în căutarea implicațiilor onoarei. Nu sînt lăsate la o parte nici unul dintre aspectele mai însemnate : mezalianța, frămîntarea socială trezită de îmbogățiții de peste Atlantic, mania genealogiei, „donemania" ș.a. Pînă la un punct, toate acestea sînt probleme ce au frămîntat literatura multor țări europene în aceeași perioadă istorică. Ce aduc spaniolii nou sînt nuanțele temperamentale : „aroganța infatuată, violența subită, gelozia barbară tip Othello și un *pundonor* absurd, care dezlănțuie răzbunări regretabile la meridianul nostru". Comportamentul eroilor își găsește explicația în inexistența unei vieți interioare a individului ; într-o societate ierarhică și conformistă, eroul trăiește exclusiv „din și pentru opinia publică". Pe de altă parte, sîngele eroilor „e iberic și într-o oarecare măsură african, de unde violența reacțiunilor față de stricarea ordinei sociale". Pe o distanță de cîteva secole, G. Călinescu prezintă moravurile societății spaniole — de la gesturile de mînie ori de durere, de o înspăimîntătoare duritate, necugetate, pentru noi, pînă la cruzimile incredibile născute, zice el malițios, „din artag". Un loc important ocupă în ansamblul moravurilor reputația familiei, gelozia atroce ; spaniolul e sensibil la opinia publică „și onoarea lui e un *pundonor*, ceva care e ca «ambițul», ca «onoarea de familist» a lui Jupîn Dumitrache, la dimensiuni uriașe și severe".

Ca un corolar, se fac simțite în literatură murmure trădînd o stare de spirit democratică : ridiculizarea nobilimii. Reacția vulgului, subliniază G. Călinescu, este urmarea influenței ideilor Renașterii. Cu multă atenție este scoasă la iveală caricaturarea nobilului spaniol, în nuvele, romane sau piese de

teatru. De la simple aluzii : elogierea omului în sine, ori a aristocrației spiritului, întîlnite în *Comedia de Calisto y Melibea* și *Dialogo de la lengua* la eroii lui Lope de Ruenda, plebeul Crespo (comedia *Eufemia*), servitorul Melchior Oriz (comedia *Armelia*) trec la critica directă. Altă dată, Pelayo, eroul de extracție umilă al lui Lope de Vega (*El majór alcadeyel rey*), își prezintă regelui, în stil burlesc e drept, dar nu mai puțin impresionant, arborele genealogic. Unor aparente extravaganțe (scutierul castillan din nuvela picarescă *Lazarillo de Tormes* plecase din locurile natale „ca să nu-și scoată pălăria în fața unui cetățean cavaler"), G. Călinescu le găsește semnificații hotărîtoare : gestul e o formă de protest social. Toate aspectele simțului critic, întîlnite disparat pînă atunci, sînt reunite în opera lui Quevedo, care, zice G. Călinescu, „a persiflat evghenia în toate chipurile posibile", iar după el, în diferite tonuri, minoritatea privilegiată a fost caricată de Calderón, Feijóo sau Codalso. Neașteptate, filiațiile respiră un aer inedit.

În *Istoria poamelor*, Quevedo „face o parodie cu humor democratic în stil de natură moartă olandeză", a nobleții de țară. „Acum, comentează el, cineva poate să-și dea seama că Anton Pann, care prelucrase *Istoria poamelor*, nu era un artist mediocru și că în zugrăvirea burlescă a cepei întrecea pe Quevedo." Scriitorul e proiectat apoi pe verticală. Aproape în termenii lui Quevedo, ce descrie într-un *Los sueños* suferințele unui hidalgo, în secolul următor G. Parini ironiza aristocrația, după cum în curajul aceluiași de a persifla onoarea întrevede „germenii eticii întemeiate pe egoism a lui La Rochefoucauld".

Umorul democratic ia forma satirei sociale în narațiunea picarescă, în centrul căreia stă omul îndrăzneț, certat cu legile. Simpatia pentru hoți și aventurieri, întîlnită cu alte nuanțe și la italieni și la români, se manifestă totdeauna în societatea ridicată pe inicvitate. Cititorul grăbit vede aici doar rezumarea cronologică deseori monotonă, a principalelor scrieri picarești : *La vida de Lazarillo de Tormes, La vida de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *La vida de Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. Însă la sfîrșitul lecturii e surprins să vadă că a fost trecut prin toate genurile literare : nuvelă, roman, piesă de teatru, poezie, că i s-au făcut distincții precise între tipurile tradiționale de picaros și i s-a precizat aria în cuprinsul căreia se exercita satira.

Unul dintre cele mai dense capitole ale cărţii este *La locura,* şi lectura lui prilejuieşte autorului şi cititorului o revenire sub alt unghi asupra operelor analizate şi folosite în alte părţi ale cărţii. G. Călinescu pleacă de la ideea că, „pe dimensiunea îngustă a istoriei literare“, *Don Quijote* „nu aduce, material, nimic nou“ în cuprinsul literaturii spaniole din epoca de glorie. Reducînd fabulaţia cărţii la esenţă, demonstrează că într-adevăr lucrurile se înfăţişează astfel. Eroii înşişi „aşa de pitoreşti şi inseparabili, unul slab şi înalt, altul scund şi gras, unul himeric, altul terestru, trecînd peste fenomenul care i-a separat de lumea lor şi i-a făcut fantastici şi unici“, nu sînt decît două personaje curent întîlnite în teatrul spaniol : *hidalgo* şi *simple,* exponenţii umorului democratic, dar unul nu-i imaginea răsturnată a celuilalt, ci complementul lui.

Pătrunzătoare, însă adiacente, sînt referirile la gîndirea estetică a lui Cervantes : *Don Quijote* este o naraţiune antipoematică, atunci în vogă, vizîndu-l direct pe Ariosto şi epica renascentistă. Cervantes nu face numai polemică literară ; el strecoară şi fine aluzii la realităţile social-religioase ale timpului, ironizînd credulitatea contemporanilor „în materie de *encantamientos* şi *hechicerias“,* vizînd practicile Inchiziţiei ; după ce şi-a creat eroii înţelegîndu-le structura, „s-a lăsat călăuzit în totul de firea lor intrinsecă“ şi a simţit plăcere să-şi lase personajele să se joace, şi să le contemple evoluţia : „Quijote ştie că e nebun şi că lumea îl socoteşte drept atare. El însă are o filosofie a nebuniei, care e aceea a refuzului de a accepta realitatea. Universul fantastic în care trăieşte Quijote este singurul în care se poate realiza frumosul lui suflet.“ De aici, scoate G. Călinescu un sens mai adînc : în Spania lui Cervantes, cîmpul ideal de realizare a aspiraţiilor individului este numai cîmpul ficţiunii : „numai un om sărac cu duhul, un *simple,* un *bobo* ca Sancho şi un nebun ca Quijote sînt în stare de a crede şi a îndrăzni“, şi mai notăm şi această încheiere : „Dacă ar fi crezut mai adînc în utopie, ar fi făcut din Quijote un erou serios septentrional, un constructor de lume nouă, ca Robinson. Cu un spirit critic mai liber, ar fi scris o parodie în genul burlesc italian. *Don Quijote* nu-i nici poezie, nici proză, e un *auto sacramental.* La Cervantes grotescul himeric şi cel tehnic stau într-un echilibru constant cu sublimul.“

*

Înaintea *Impresiilor asupra literaturii spaniole*, în colaborarea la *Vremea*, reîncepută la 26 septembrie 1943, literatura străină reţinuse iarăşi interesul lui G. Călinescu. Scria despre italieni : *Un voluptuos al parfumurilor, Lorenzo Magalotti* (nr. 719, 1943), *Un napoletan : Ferdinando Galiani* (nr. 720, 1943) ş.a. Faza aceasta publicistică are asemănări cu colaborarea de la *România literară* din 1932. Ea semnifică o destindere a spiritului, o formă specifică, după *Istoria literaturii române...* şi *Şun*, de odihnă călinesciană. Ca întotdeauna, publicistica săptămînală trăda preocupări de perspectivă. Lăsînd la o parte multele însemnări de tipul „cronicii mizantropului", în paginile *Vremii* întîlnim fragmente din viitoarele capitole ale *Universului poeziei* şi pagini din *Impresii asupra literaturii spaniole*. Din clipa în care prind contur „impresiile", însemnările referitoare la literatura străină încetează.

Cîteva articole ies de sub imperiul „impresiilor", şi, printre altele, reţinem *Magie şi alchimie* şi *Mistica culorilor*. Cel dintîi, indirect, aducea o justificare teoretică pasiunii ocultistice manifestată în *Jurnalul literar*. Articolul este rezumatul cărţilor : *Il mondo magico degli Heroi* de Cesare della Riviera şi *La tradizione ermetica nei suoi simboli nella sua dottrina e nella sua „Arte Regina"* de G. Evola. Lui G. Călinescu îi aparţine ordonarea materiei într-o manieră personală, aşa cum va proceda curent cu toate scrierile fundamentale ce-i reţin atenţia (*Estetica lui Hegel,* publicată mai tîrziu în *Naţiunea,* e un exemplu). La data apariţiei, studiul, care ocupa o pagină întreagă din săptămînalul *Vremea,* era însoţit de următoarea notă : „Articolul acesta nu este ieşit din vreun interes ideologic pentru magie, ci din intenţia de a studia unele fenomene literare din Renaştere şi romantism, cu raport şi la literatura română. El urmăreşte să familiarizeze pe cititor cu terminologia şi simbolistica alchemică." Criticul reţine trăsăturile caracteristice ale cosmologiei alchimiste, particularităţile simbolurilor utilizate ritual, aria spre care se îndreaptă interesul magicianului, expunînd un plan tipic de tratat alchemic. A doua parte analizează volumul de metafizică artistică, *Nuovo Rinascimento, come arte dell'Io* al poetului Arturo Onofri. Textul, parcurs cu un zîmbet ironic — şi parantezele de tipul „cam naiv !", „cam ingenuu !" abundă —, îi serveşte să stre-

coare aluzii defavorabile despre Lucian Blaga, Eugen Lovinescu şi Nichifor Crainic.

Mistica culorilor prinde dintr-un unghi neaşteptat de fertil problema corespondenţelor în *Voyelles*. Pornind de la substantivul alchimie, folosit de poet în ultimul vers al celei de a treia strofe, ca şi de la orînduirea nealfabetică a vocalelor, G. Călinescu emite ipoteza că Rimbaud încearcă o poezie iniţiatică. Dacă simbolurile sînt mai mult sau mai puţin fantaste, „dovadă că poetul alchimizează după sugestii vagi", în schimb, tehnica e tipic magică. A alege ca hieroglife cosmice vocalele e un loc comun în istoria religiilor, şi G. Călinescu propune următoarea interpretare : deoarece Rimbaud a aşezat vocalele în aşa fel încît să înceapă cu Alfa şi să termine cu Omega, putem considera sonetul lui o cosmogramă heliosonică. *A* simbolizează geneza haotică, de aceea i-a fost asociată culoarea neagră : „Pămîntul, plumbul saturnian sînt negre în limbaj magic. Rimbaud s-a mărginit, intuitiv, să releve procesul de naştere tumultuoasă din putrefacţia naturii..." *E* sugerează zona aeriană purificată, *I*, voluptăţile carnale ; în *U*, G. Călinescu vede latinescul *V : U = V*, virilitate, *O* este Omega, „cercul închis al universului, spiritul absolut, locul lumilor celeste şi al îngerilor". Spre a-şi susţine argumentarea, face o incursiune în istoria simbolisticii cromatice. Corespondenţele dintre senzaţie şi culoare sînt în strînsă legătură cu gradul de complicaţie al individului ; la civilizaţiile de tip mai vechi, „senzaţiile" ar lipsi cu desăvîrşire, analogiile cosmice fiind singurele percepute. Şi aducea exemplul Mexicului şi al Chinei, unde „culorile sînt emblemele punctelor cardinale, asociate la chinezi cu figuri de animale".

Şi în colaborarea la *Revista Fundaţiilor Regale*, reîncepută cu noua serie, în septembrie 1945, şi continuată pînă la ultimul număr pe 1947, atenţia lui G. Călinescu a fost solicitată de problemele generale de cultură şi literatură străină. Disertează pe marginea noţiunilor de „umanism" şi „enciclopedism" (nr. 11, 1946), analizează cartea lui A. Zotti, *Il sistema di Don Abbondio* (*Donabbondismul,* nr. 2, 1945), remarcă atitudinea lui Luther faţă de femeie (*Luther, femeia etc*., nr. 1, 1946). Două bune eseuri : *Ceva despre Voltaire* (nr. 3, 1945) şi *Petrarca şi petrarchismul* (nr. 12, 1946) se constituie monografic, unul descifrînd sensurile poeziei lui Petrarca, celălalt analizînd filosofia gînditorului francez, a cărui metodă ar fi fost aceasta :

„a combate cu violență o stare de lucruri, fără a-i atinge principiile, a te arăta apoi speriat de excesele curentului contrar și a restabili lucrurile fără a renunța la frondă".

*

În studiile monografice: *Horațiu, fiul libertului, Ovidiu, poetul, Torquato Tasso, Cervantes, Lev Tolstoi* și altele, istoria socială cu raporturile de clasă ocupă locul principal în expunere, scriitorul fiind studiat în funcție de atitudinea lui față de societatea în mijlocul căreia trăiește și de modul în care contradicțiile sociale se reflectă în operă. Și tehnica analizei s-a schimbat. Anterior, viața și opera erau studiate distinct; de data aceasta, biografia este împletită cu prezentarea operei. Din loc în loc, comentariul analitic este întrerupt și G. Călinescu introduce considerațiuni pure de istorie generală, scoase din lucrări de sinteză, în intenția sa, pasajele acestea avînd rolul de a preciza cît mai complet ansamblul relațiilor sociale. *Horațiu, fiul libertului,* de exemplu, începe cu considerațiuni despre sentimentul inferiorității sociale resimțit de fiul de libert. Afirmațiile sînt continuu susținute prin referire la poezia horațiană și cazul particular al poetului, raporturile dintre el și puternicii zilei sînt proiectate pe pînza generală a societății sclavagiste romane. Întreg studiul este compus din mici paragrafe construite rotund, toate fiind alcătuite din trei trepte: cea dintîi privește viața și opera lui Horațiu, și are volumul cel mai mare; următoarele două le alcătuiesc filiațiile. O primă grupă de referințe se oprește la epoca Renașterii și a clasicismului francez; următoarea la literatura română, orice pretext constituind prilejul notării corespondențelor.

O bună parte a operei este subordonată filosofiei sociale a poetului, deoarece însăși situația omului în societate era ambiguă. Consimțind a fi „un parazit superior și cu demnitate", Horațiu, prin ocrotirea lui Maecenas, trezea „invidia celor de jos și capriciul celor de sus". Ambiguitatea socială îl determină să-și construiască un sistem înțelept de relații între el și principe și între el și cei de jos. Horațiu sfătuia evaziunea prudentă, însă socotea o exagerare a evita cu totul protecția celor mari, supunîndu-te lipsurilor materiale. Îndată, G. Călinescu mută cîmpul de investigație în epoca Renașterii, oferind în Ariosto, Tasso, Guevara ș.a. variante ale filosofiei horațiene.

Reflecţiile lui Horaţiu se sprijină pe principii epicureo-stoice şi, în consecinţă, G. Călinescu trece succint în revistă stoicismul şi epicureismul, aşezînd filosofia horaţiană în epocă, spre a ajunge la încheierea că „poezia lui Horaţiu nu e o abstracţie filosofică, ci un tablou literar al timpului", prilej de a introduce iarăşi cîteva pagini referitoare la viaţa economică a Romei antice. Tabloul a fost necesar spre a face confruntarea dintre viaţă şi literatură, fiindcă îndată paragraful următor arată ce şi cît a „zugrăvit" Horaţiu din „societatea plutocratică a timpului său, cu toate contradicţiile ei inerente, într-o poezie realistă, un fel de mică comedie umană". Într-adevăr, tabloul Romei antice scos din poezia lui Horaţiu e uluitor de viu, dar în acelaşi timp face inutile paginile transcrise din sintezele istorice. Banul aduce după sine avariţia şi parvenitismul, dorinţa de opulenţă, ale cărei manifestări imediate sînt luxul şi construcţiile somptuoase. De aici eseistul trece la modul în care se oglindeşte cetatea în poezia horaţiană, întîia imagine literară a „marilor centre cosmopolite". Şi, în această lume obsedată de voluptatea proprietăţii, poetul reexaminează noţiunea însăşi, în sofistica sa, „cu aspect de «comunism» primitiv", intrînd „o bună doză de sentiment al zădărniciei", consideraţiunile încheindu-se cu precizarea idealului de mediocritate economică a lui Horaţiu, simbolizat în proprietatea de la Tibur şi cu urmărirea rezonanţei ruralismului horaţian în Renaştere şi în Seicento. Analiza este exhaustivă, G. Călinescu surprinzînd nuanţe incontestabile. Cu minuţiozitate identică examinează gîndirea religioasă a lui Horaţiu, concepţia despre educaţie, obsesia bătrîneţii şi a morţii, imaginea naturii, erosul.

III. „SENSUL CLASICISMULUI"

Însemnate schimbări au avut loc după al doilea război în gîndirea estetică a lui G. Călinescu. Ele nu se datoresc influenței vreunui estetician de seamă al vremii, sau îmbrățișării unui anume sistem estetic, ci sînt rezultatul meditației pe marginea unei întregi perioade a literaturii române și străine. Studierea romantismului românesc în vederea redactării capitolelor corespunzătoare din *Istoria literaturii române...*, cursul despre romantismul german ținut la Facultatea de litere din Iași în anul 1942 și studiul literaturii spaniole au favorizat integrarea romantismului și a barocului în clasicismul călinescian. Totodată este vizibilă, în activitatea de critic și istoric literar a lui G. Călinescu, o receptivitate ascendentă, care atinge punctul de evoluție maximă în 1948, după aceea percepția sa înregistrează o coborîre mai mult sau mai puțin lentă spre un clasicism lipsit de nuanțe. Dar să nu anticipăm. Cronologic, întîiul text în care e vizibilă noua orientare estetică a lui G. Călinescu este articolul *Clasicism, romantism, baroc*, tipărit la începutul anului 1944 în săptămînalul *Vremea*. Însă în vîltoarea evenimentelor a trecut nebăgat în seamă. Ulterior, eseul a fost luat drept capitol introductiv la *Impresii asupra literaturii spaniole*.

Ridicată pe ideea că oricare curent literar este, practic, o noțiune ideală, inexistentă în stare genuină, dar, într-o anume măsură, reperabilă la analiza în retortă, construcția călinesciană pornește de la modul de reprezentare a omului în arta asiatică, gotică și mediteraneeană. Sculptura și arhitectura de

tip asiatic, desconsideră individul ; el apare ca un element insignifiant, încovoiat sub eruperea iraţională a mineralului, vegetalului şi a zoologicului. Ceva mai moderată, desconsiderarea individului se proiectează şi în arta gotică şi romantică, omul fiind tratat „ca un simplu element decorativ, fără nici o valoare în sine". O umanitate raţională întîlnim reprezentată abia în arta mediteraneeană. Sculptura are ca obiect exclusiv „un om liniştit, ridicat la proporţiile divinităţii, perfect inteligibil", iar arhitectura, clădită pe bazele geometriei, striveşte haosul. Între cele două extreme se înalţă barocul, „făcînd un compromis între noţiunile noastre de *Asia* şi *Mediterana*". Acestea sînt coordonatele principiale ale discuţiei, şi în delimitarea lor G. Călinescu s-a servit de observaţiile altor cercetători ai artelor, dintre care numele a doi, H. Wölfflin şi Vincenzo Constantini, îl aminteşte modul de ordonare a materialului. De la această parte oarecum pregătitoare, trece la definirea „mai amănunţită" a noţiunilor de clasicism, romantism şi baroc. Ca ipoteză de lucru, adoptă teza inexistenţei unor forme artistice în stare pură. Sfera noţiunilor interferă, şi „clasicismul elin e şi clasic, e şi romantic. Romantismul modern e şi romantic, e şi clasic", amestecul datorîndu-se, constată G. Călinescu, impurităţilor structurale.

G. Călinescu nu mărturiseşte, dar este imposibil să nu-i fii venit sugestii din dezbaterea aceloraşi probleme de către critica literară italiană în a doua jumătate a secolului trecut şi în primele trei decenii ale veacului nostru, la care au luat parte aproape toate personalităţile Italiei : Manzoni, Leopardi, Carducci, De Sanctis. Romantismul şi clasicismul au fost mult discutate şi cutare propoziţie a lui Borgese din *Storia della critica in Italia* (Treves, Milano, 1920) pare să fi reţinut îndeosebi atenţia lui G. Călinescu : „Cine predica ideile romantice era adesea, fie chiar şi fără să-şi dea seama, mai clasic, ori mai clasicist decît potrivnicul său, iar cînd se dădea drept clasicist ori antiromantic era pătruns în întregime de idei care grosso modo se pot chema romantice", iar Giovanni Papini afirma că un critic poate foarte bine scrie despre romantismul clasicilor ca şi despre clasicismul romanticilor, idee ce a trecut neschimbată la G. Călinescu. Tot Papini a prezentat un tablou schematic de idei contrapuse între clasicism şi roman-

tism, de o asemenea asemănare cu a doua parte a articolului lui G. Călinescu, încît acesta din urmă pare a nu fi făcut altceva decît să dezvolte opoziţiile papiniene. Giovanni Papini, punea pe două coloane clasicismul şi romantismul şi stabilea următoarele clase de opoziţii :

Clasicism	Romantism
1 Opoziţii universale	
universal	particular
fiinţă	devenire, evoluţie
pasivitate	activitate
etern	caduc
materie	forţă
spaţiu	timp
continuitate	discontinuitate
determinism	libertate
fixitate	mobilitate
omogenitate	eterogenitate
2 Opoziţii psihice	
corp	suflet
expresie, cuvînt	viaţă, acţiune
raţiune	sentiment
conştiinţa	voinţa
imitaţie	invenţie
experienţa	visul
3 Opoziţii cognoscitive	
ordine	amestec
obiectivism	subiectivism

Papini mai stabilea opoziţii religioase, estetice, biologice („sănătate-boală ; normalitate-geniu, nebunie ; bărbat-copil") şi încheia cu prezentarea „opoziţiilor sociale" : „civilizaţie-sălbăticie şi barbarie" etc. Clădite pe tabloul schematic al lui Papini, opoziţiile călinesciene se ridică deasupra lor, integrîndu-le într-o structură nouă, în care notele particulare şi generale se resping şi se atrag reciproc.

scoasă de aici o preferință anume pentru clasicismul de tip antic sau francez. Însă tradiția clasică nu poate supraviețui decît pornind cu moderație și dizolvînd în sine aluviunile romantice și baroce. Toată problema se reduce deci „la a ști cum trebuie să privim materia spre a obține, artisticește, un unghi adînc", fiindcă „notele proprii literaturii de tip clasic sînt de mult niște locuri comune". Unghiul de observație al scriitorului român, terorizat de eveniment, este adesea, constată G. Călinescu, prea jurnalistic și el încearcă „a desprinde din observația momentului o schemă universală, pe care în momentul începerii romanului n-o are clară în minte", pe cînd adevăratul scriitor clasic nu mai face eforturi inutile de a căuta semnificația evenimentului. El „exemplifică doar universalul, cînd acesta apare întîmplător, aproape formulat într-un eveniment". O vină, constată G. Călinescu, revine și criticii. Ea pune accentul abuziv pe ineditul operei ca atare și denunță excesiv contaminațiile. Drept consecință, scriitorul face sforțări „de singularizare în lirică și de exotizare în proză". Prin contrast, clasicul are oroare de inedit, dispoziția sa constantă față de evenimente fiind „indiferența", atitudine înțeleasă nu ca dispreț sau ignorare a evenimentului, ci de contemplare „cu un ochi străin, cu un «calm» propriu clasicului". Clasicul produce „o operă fără geniu, o operă aparent anonimă și uneori cu adevărat anonimă, care trăiește de la sine, ca un obiect natural." În fine, clasicul se apleacă cu precădere spre individ, repugnîndu-i sociologia, omul în gloată, și prin urmare G. Călinescu însuși manifestă acum oroare față de viziunea sociologică asupra literaturii — o formă voalată în fapt de desconsiderare a individului — întîlnită la Zola, la Rebreanu în *Răscoala* : „Dacă s-ar abuza de această metodă, zice G. Călinescu, literatura noastră ar fi o literatură fără oameni ; o artă a iraționalismului, a ininteligibilului". Reversul clasic îl constituie îndreptarea conștientă spre psihologia caracterologică și spre umanitatea canonică.

Ca și în anul 1939, cînd a teoretizat problemele esteticii, interesul lui G. Călinescu s-a îndreptat și spre poezie și critică,

deocamdată numai accidental. Întrebîndu-se „ce este poezia [1]", G. Călinescu își însușește punctul de vedere „inteligent și de loc paradoxal" al lui García Lorca ; acesta afirmase că poetul nu poate spune nimic despre poezie : „Nici tu, nici eu și nici un poet nu știm ce este Poezia !", declarîndu-se de acord cu ideea „că opera lirică este prin esență inefabilă". Plecînd de la o sugestie a lui Paul Valéry, care vorbea de „senzația de univers" trezită de lectura unui poem, G. Călinescu dezvoltă ideea că în orice poezie „intuiești procesul de organizare a unei noi lumi", însă poetul nu-și desfășoară „universul descriptiv, ci dinamic", revelînd întîi de toate arhitectura lui cosmică. Nu este poet „acela care nu «cîntă», care nu comunică legea acustică a universului său și care nu ne spune pe calea aceasta inefabilă, indirect, despre puterea lui plastică".

De-a dreptul neobservat a trecut, explicabil prin contextul apariției, articolul *Fatalitatea vocației* [2]. În alți termeni, G. Călinescu punea problema vocației criticului, cu distincția că între poezie și critică „nu este nici o deosebire de esență" și apăsa cu deosebire asupra faptului că în critică erudiția trebuie să se îmbine cu evocarea epică : „Prin critică înțelegem în termeni largi o operă analitică respirînd personalitatea criticului. Dozarea erudiției cu evocarea epică e așa de variată încît un tip de critic mijlociu e greu de definit." Și reluînd ideile din *Ascensiune*, conchidea : „...critica e o formă de creație negativă (...). Înțelegi în măsura în care te substitui creatorului. Atît pricepi în poezie cît poți pătrunde cu imaginația ta. Critica e invenție și analiza ei intră în sfera concretului. *Critica* înseamnă refacerea în plan secund a textului original, contrafacerea ei cu alte mijloace."

Efervescența aproape pasionantă a ideilor, reluarea dintr-un alt unghi a părerilor anterioare și expunerea lor mai nuanțată, obstinația cu care revine asupra temelor mai vechi se încheie peste puțină vreme cu... receptarea lui Proust. Plecînd de la știuta afirmație a lui Lovinescu, cum că lumea lui Caragiale ar fi istorică și prin urmare depășită, G. Căli-

---

[1] *Ce este poezia? Caiet de poezie*, nr. 2, februarie 1947, p. 3—6.
[2] *Națiunea, nr. 295, 17 martie 1947, p. 2.*

nescu reia în *Domina bona* antiteza Balzac-Proust, făcînd cîteva disociații tipologice. I se pare falsă și vulgarizatoare opoziția conform căreia Balzac ar corespunde momentului capitalist al dezvoltării societății, cu eroi ce luptă aprig pentru existență, iar Proust ar aduce problematica nouă, a marii aristocrații, cu subtile complexe interioare.

Redusă la antiteza burghez-aristocrat, problema e urmărită istoric ; principalele sisteme de referințe rămîn romanul literaturii franceze și române, și G. Călinescu pleacă de la un principiu fundamental, scos din observarea marilor cărți ale umanității : „...toți marii eroi, de la Ahile încoace, chiar cînd aparțin genetic clasei aristocratice, se remarcă prin puternica lor vulgaritate, prin faptul că promovează monstruos instinctul lor individual". Prin această însușire generică de „vulgaritate" — termenul e folosit în accepția superioară, artistică — se caracterizează eroii de tip balzacian. Prin însăși supunerea necondiționată convențiilor clasei sale, aristocratul se exclude din sfera noțiunii de vulgaritate. Însă aristocratul perfect oferă o materie neinteresantă romancierului, deoarece „condiția unei asemenea perfecții se află în nulitatea sufletească". Nici vorbă nu poate fi atunci de superioritate interioară și aristocratul poate atrage romancierul doar „ca un monstru de nulitate".

În lumina considerațiunilor de mai sus este enunțată prima trăsătură caracteristică a eroilor lui Proust : „... n-avem de a face în opera lui, zice G. Călinescu, cu niște aristocrați sufletești, ci cu niște epave ale aristocrației istorice, mîncate de monstruoase vicii și cu o sumă de plebei mimînd conduitele unei clase apuse". Este reținută aici înrudirea esențială dintre Honoré de Balzac și Marcel Proust, și G. Călinescu scoate la suprafață ceea ce este *clasic* și la unul, și la altul. Avariția și ambiția nu sînt trăsături de caracter aflate numai în faza de dezvoltare capitalistă a societății. Balzac „a urmărit să dea un tablou integral al vremii lui, cu *ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys...*" Or Proust nu face altceva pentru timpul său : „Proust reia lumea lui Balzac la alt nivel de timp. Proust e un Balzac, și ceea ce se consideră proustian e foarte secun-

dar şi de ordin subiectiv." Călinescu revelă în continuare notele lor comune : Balzac pictează un tablou enorm al societăţii franceze din vremea lui într-o operă ciclică ; Proust întreprinde aceeaşi acţiune, „cu deosebire că renunţă la desfăşurări anecdotice parţiale şi adună toţi eroii în salonul cel mare al romanului" ; Balzac are convingerea că lucrează ştiinţific şi se reclamă de la opera lui Geoffroy de Saint-Hilaire, Lamark, Cuvier ; Proust „aplică şi el o metodă, aceea a lui Bergson, făcînd de fapt numai teoria lui". În fine, numeroasele evocări de interior ale lui Balzac, multele probleme financiare ale eroilor săi îşi găsesc explicaţia în pasiunea pentru arheologie şi mobilă a autorului şi în tribulaţiile lui materiale. Proust „are şi el afectările lui muzicale şi starea maladivă care îl sileşte să-şi adune materialul din memorie". În esenţă, conchide criticul, eroii lui Proust „... rămîn, ca şi aceia ai lui Balzac, nişte ambiţioşi şi în goană după ascendenţă socială, nişte snobi". Cu alte cuvinte, opera lui Proust este reconsiderată sub sensul clasicismului. Ce e etern-uman aparţine metodei clasice : echilibrul între tradiţia clasică şi inovaţie, sinteză a cuceririlor noi grefate pe un trunchi clasic.

Antiteza erou balzacian — erou proustian este mutată în literatura română, şi G. Călinescu trece succint în revistă romanele veacului anterior. Dinu Păturică, Caţavencu, Tănase Scatiu nu sînt numai eroii unei faze istorice, nu sînt adică numai posibili eroi balzacieni, ci şi virtuali proustieni : „nişte setoşi de avere, adică de prestigiu, nişte snobi. Tănase Scatiu este rudimentar în aceeaşi proporţie în care boierul Dinu Murguleţ e simplist. Dacă boierul Dinu ar fi fost un heraldist, un bibliograf pasionat al lui Schopenhauer, atunci fireşte că altele ar fi fost căile de a fi ajuns ginerele lui. Opera lui Duiliu Zamfirescu, în general, are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă pe de o parte se ocupă cu ambiţia strict morală a aristocraţilor de a păstra prestigiul castei, pe de alta cu ambiţia oamenilor de a intra în clasa boierească."

Părăsind universul artistic, G. Călinescu coboară în mijlocul societăţii vremii. El găseşte în personalitatea lui Titu Maiorescu suma trăsăturilor caracteristice ale eroului proustian şi fraza trebuie citată în întregime pentru ipostaza por-

tretistică inedită : „Un Tănase Scatiu superior, subtil, uşor melancolic, energic cu delicateţe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor şi nepot de ţărani, cum recunoaşte singur în plin Parlament într-un moment de disperare fină, el face mari sforţări pentru a se adapta clasei conservatoare, izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie. Jurnalul lui este un mijloc de control, o încercare de a obţine pe calea reflexiunii cerebrale şi a educaţiei acele conduite pe care aristocraţii din naştere le au prin reflexe." În schimb, concluzia finală călinesciană are o nuanţă exclusivistă : „Într-un anume sens noi am pierdut timpul romanului proustian, din lipsa scriitorilor cu vocaţie. Ultimul moment era chiar epoca lui Caragiale."

În ultimii ani, clasicismul structural călinescian a ajuns la „umanism de tip militant" : „Ce este, dar, un clasic ? — se întreabă G. Călinescu [5], corijînd definiţia din 1946. Un om care, fără să se abstragă din prezent, are statornic înainte imaginea Greciei antice, a unei culturi, care, pentru Europa, reprezintă, înainte de umanismul socialist cea mai clară şi rotundă manifestare a spiritului uman. Clasicul nu imită, nu pastişează, nu fură teme perimate, priveşte prezentul greceşte, asta-i tot. " Şi mai departe : „A fi clasic înseamnă a păstra tradiţia, care te întinereşte reducîndu-te mereu la liniile cele mai simple."

Favorizată de fondul său clasic, noua orientare a gîndirii lui G. Călinescu apare, după mai multe intervenţii parţiale [6], aproape integral expusă în *Puţină estetică socialistă.* Autorul însuşi considera articolul reprezentativ pentru evoluţia sa ideologică, deoarece, într-un timp relativ scurt, îl reproduce [7] în *Contemporanul* şi revista Institutului ; în scurta istorie a încetăţenirii noţiunii de estetică socialistă, G. Călinescu intreprinde şi un dialog cu trecutul.

---

[5] *Ce este clasicismul ? Contemporanul* nr. 6, 8 februarie 1957, p. 1.

[6] Vezi în acest sens : *Unele probleme ale criticii literare, Contemporanul* nr. 7, 13 februarie 1953, p. 4 ; *Lenin şi literatura, Contemporanul* nr. 16, 20 aprilie 1956, p. 1 ş.a.

[7] *Puţină estetică socialistă, Contemporanul* nr. 32, 14 august 1959, p. 3 ; *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 7—12.

Inițial, zice G. Călinescu, arta socialistă nu a fost adecvat înțeleasă. Avînd un pronunțat caracter educativ, mulți au înțeles „doar acest lucru, că arta socialistă promovează tendința [...], că, prin urmare, aspectul artă cade pe plan secundar, esențială rămînînd ideologia". Pentru mulți dintre scriitorii perioadei interbelice, „tendința", constată retrospectiv G. Călinescu, ar fi fost echivalentă cu non-arta. Tendința în artă, precizează îndată, nu era necunoscută literaturii române. Cu toate acestea, majoritatea scriitorilor ar fi manifestat repulsie pentru tendință și ideologie, fiindcă susțineau cu tărie „autonomia" artei. În acest punct al demonstrației, G. Călinescu explică noțiunea de autonomism, a cărui eroare fundamentală „nu rezidă în teoria estetică, ci în aplicațiunile ei". Însă epoca este privită fără nuanțările cuvenite : „Criticii și literații goleau treptat arta de orice conținut. Întîi eliminară ideile teoretice ori practice și eroii romanelor rămaseră fără gînduri și tendințe, în vreme ce oamenii adevărați au concepții filosofice și politice. Unii eliminară chiar faptele curente din viață, «anecdota», sub cuvînt că contigentul este lipsit de semnificație. Se ivi și o nuvelistică sublimată de fapte și în mod fatal ermetică. Din poezie se alungară nu numai ideea și sentimentul, dar chiar cimentul logic dintre vocabule, din temerea ca inteligibilul, care după Bergson reprezintă o tăietură practică în șuvoiul impetuos al substratului vital, eminamente irațional, să nu turbure grădina autonomă a artei, plină numai cu eter. Așa s-a născut direcția artei pure, căreia teoria autonomiei i-a slujit drept estetică."

În *Sensul clasicismului,* G. Călinescu îndemnase literatul să ocolească realul imediat, acum e de părere că „orice artă literară presupune două momente : descripția prezentului, adică a realului, evident pentru toți, și viziunea idealului, adică a realului incipient și latent, care va deveni real deplin de virtutea dialecticii istoriei, într-un timp apropiat".

Ideea de mai sus, corectează pe aceea din 1939 și 1940 cînd afirma că se putea crea în zilele noastre cu ajutorul „principelui" o epocă clasică. „Așa cum umanismul Renașterii a înflorit la curțile principilor, iar iluminismul s-a

născut în saloanele la modă, este sigur că în societatea noastră nouă umanismul va lua contururile cele mai precise în mediul muncitorilor, avînd în vedere și fenomenul de dispariție treptată a deosebirilor între pătura intelectualilor și cea a muncitorilor manuali."

Optimismul înțeles ca refuz al stărilor violent extreme și al înlăturării stărilor depresive formează una din trăsăturile caracteristice ale clasicismului și, din optimism, G. Călinescu își face nu numai o conduită de comportare, ci și una din coordonatele esteticii sale. Însă are loc o supralicitare continuă, nebănuită de autor care, vrînd, nevrînd, devine artisticește neverosimilă. Și, înaintînd în aceeași direcție G. Călinescu își propune cu toată seriozitatea să se extirpeze tristețea din societate : „...tristețea [...] este un defect de educație civică. [...] A-l analiza și a-l suprima e de datoria noastră, căci lipsa de vitalitate a unuia lucrează asupra celorlalți ca un punct de putrefacție într-un măr" [8].

G. Călinescu scria în vremea aceea poezii și le publica din cînd în cînd în *Contemporanul*. Deseori le comentează, fără a mărturisi că versurile îi aparțin, comentariul mergînd în direcția eliminării urmelor de deprimare și amărăciune. Este cunoscută astăzi poezia *Pămîntul*, publicată în revistă la rubrica obișnuită la numai cîteva zile după moarte, poemă turburătoare prin semnificațiile adînci ale morții surprinse în bulgărele de pămînt. Poezia a fost scrisă într-o țîșnire spontană înainte de noiembrie 1959, fără însă a fi... optimistă ! Să-l vedem pe autor în postura de critic al propriei sale poezii [9] : „Iată aici un bulgăre fumuriu de pămînt. Ce trist este pentru cine e un pur contemplator, care n-a făcut nici un obiect folositor cu mîinile sale ! Firește, el poate hamletiza gîndindu-se că toți și toate, inclusiv Alexandru cel Mare, se întorc în țărînă. [...] E banal în fond și inutil deprimant. Pămîntul nu e o substanță simplă, ci un bulgăre de praful cel mai prețios și mai paradiziac. Din el poți scoate grădini și covoare minunate, palate, vase persane, oglinzi, candelabre, tablouri. Firele acestea se pot preface în sticlă. Pahare ușoare

---

[8] *Arta nu e gratuită*, *Contemporanul*, nr. 46, 20 noiembrie 1959, p. 1, 6.
[9] *Arta nu e gratuită*, *loc. cit.*

sau grele, simple ori tăiate ca briliantul, scobite sau în relief, colorate, pictate, răsucite, complicate ca florile, lămpi ca nişte frunzişuri transparente, în care s-au ascuns milioane de licurici, lespezi mari de cristal, geamuri, retorte, bijuterii, o sumedenie inimaginabilă de obiecte pot ieşi prin truda mîinilor tale din această întunecată ţărînă. Nu vei avea timp să te plictiseşti. În faţa cuptorului, suflînd în pasta moale şi străvezie, toamna ori iarna, tu vei scoate grădini. Iar tu, alegînd această ţărînă mai albicioasă, şi frămîntînd-o ca pe o cocă, vei face din ea farfurii şi vase de porţelan, statuete şi urne, pe care pictorul le va decora. Cu ele vei înfrumuseţa imensele săli pe care le vei construi din acelaşi lut. Della Robbia, Palissy şi-au scos capodoperele lor din această umilă materie, Kremlinul, Versailles-ul, turnurile babelice, capodoperele de arhitectură, oraşele pentru milioanele de locuitori sînt bucăţi de ţărînă frămîntată, coapte cu grijă şi puse meşteşugit unele peste altele. Omul sănătos şi robust al Republicii noastre de muncitori nu are vreme să fie trist."

De esenţă clasică este şi simplitatea. G. Călinescu însuşi citează [10] îndemnurile lui La Bruyère către Acis, din *Caractere* : „Vrei, Acis, să-mi spui că e frig ; de ce nu zici : e frig ? Vrei să-mi faci cunoscut că plouă ori că ninge ; zi : plouă, ninge. Găseşti că arăt bine la faţă şi doreşti să mă feliciţi ; zi : arăţi bine la faţă. Dar, răspunzi, asta e fără podoabe şi limpede şi, de altfel, cine n-ar putea să spună la fel ? Ce are de-a face, Acis ? E oare un rău aşa de mare să fii înţeles cînd vorbeşti, să vorbeşti ca toată lumea ?" Ideea de simplitate, înţeleasă drept fugă de podoabe inutile, se desprinde lesne, dar în textul de mai sus, forţînd puţin lucrurile, G. Călinescu pune accentul pe noţiunea de utilitate : „Celebrul autor concepea literatura ca un mod superior de a face pe om mai bun, punînd utilitatea mai presus de orice". Citarea lui La Bruyère îi serveşte să-şi dezvolte propria-i idee despre simplitate : „Azi, cînd scriitorul vorbeşte maselor căutînd a da expresie înaltă năzuinţelor lor spre o lume din ce în ce mai bună, măiestria limbajului accesibil tuturor e întîiul punct al ordinii de zi". Şi dă următorul exemplu : „Tocmai răsfoiam pe La Bruyère

[10] *Simplitate*, *Contemporanul*, nr. 27, 7 iulie 1961, p. 3.

cînd a venit la mine un tînăr foarte simpatic, care învață mereu și compune din cînd în cînd și versuri asupra căror are bunăvoința și încrederea să mă consulte". Tînărul în chestiune este chiar... G. Călinescu, dar, desigur, criticul se ferește să-i divulge identitatea.

Ce dorește poetul G. Călinescu ? Să exprime „o idee foarte simplă, pe care alții o ocolesc, părîndu-li-se comună, și anume : te iubesc. Asta și nimic mai mult." Ce răspunde criticul G. Călinescu? „Tinere, i-am zis eu [...] Descoperim universul, tainele cerului și ale pămîntului, arăm ca adevărați ingineri imense cîmpii, care se acoperă cu aurul recoltelor, schimbăm geografia făcînd locuri navigabile, acolo unde erau rîpi curățăm locurile de bordeie și ridicăm orașe mărețe pentru muncitori. Sînt atîtea idei poetice sublime și actuale, pe care poți să le pui pe muzica versurilor. Ieși cu lira la cîmp ca un nou Virgil, cîntă eliberarea popoarelor încă robite, fii mereu militant [...]. E drept că și dragostea reprezintă pentru dumneata o chestiune actuală și vitală, dar, în fine, aș vrea să te văd tratînd o idee interesînd umanitatea întreagă, dincolo de îngrădirea vîrstelor." În final, poetul G. Călinescu citește poezia *Nu mă mustra,* inclusă ulterior în ciclul *Statornicie,* iar criticul G. Călinescu îl aprobă încîntat : „Văd că știi să spui lucrurile direct, subtil și încîntător. Folosește darurile astea pentru teme majore. Adu-mi poeziile închinate construcției !" Îndemnul își păstrează actualitatea.

Altă dată, problema pe care și-o pune poetul G. Călinescu și o mărturisește criticului este următoarea : „Mă tot frămînt cu mintea [...] cum trebuie să apuc condeiul ca să fac un lucru frumos, folositor, prin care să cînt realitatea noastră făcînd-o pe cît îmi stă în putință transmisibilă viitorului și totodată de natură să îndemne tineretul la noi înfăptuiri. Îmi dau silința, dar nu-i ușor." În consecință, criticul citește fragmente din versurile sale incluse în ciclurile *Lauda materiei* și *Cu gloria cîntării...,* le apreciază, dar reținut, nemulțumit rămînînd continuu : „Vreau ceva nou, vijelios, retoric ca furtuna, fîlfîitor ca steagurile unei revoluții. Caut, caut..."

Cu deosebire prețuiește G. Călinescu pe „clasici" : poeți, romancieri, dramaturgi, de la Ovidiu la Cehov și Ibsen. Cînd

trece la literatura universală a secolului nostru, este circumspect şi reticent, scriitorul şi opera fiind respinse global. Neacceptînd de pildă, pe Eugen Ionescu, respinge fraza de mai jos, ce exprimă o profesie de credinţă, dar şi închide o anume concepţie despre teatru : „...Un autor de teatru trebuie să facă pur şi simplu piese de teatru în care să dea o mărturie, nu o îndrumare, o mărturie personală, afectivă a temerilor altora, sau, ceea ce e mai rar, a fericirii. El mai poate exprima sentimentul pe care îl are, al comicului sau al tragicului existenţei“ [11].

Şi înainte şi după eseul de mai sus, G. Călinescu a discutat, de cele mai multe ori în cronici dialogate, curentele literare, pictura, muzica. De fiecare dată unghiul din care sînt puse problemele rămîne acela al realismului şi, lăsînd la o parte divagaţiile secundare, discuţia se reduce la sublinierea deosebirilor.

În contrast cu înţelegerea mai nuanţată a fenomenului în *Principii de estetică,* suprarealismul e acum dat la o parte [12] : „Suprarealiştii nu cultivă fenomenologia poetică, aceea din cîmpul cunoaşterii raţionalizate, ci fenomenologia de sub nivelul lucidităţii, la copii, la paranoici, la oameni visînd. Tablourile sînt nişte pure vise absurde, ca acelea ale naivului autodidact şi ex-vameş Rousseau, idolul suprarealiştilor. Vechea teorie schilleriană a ingenuităţii e refăcută pe alte date. Rezultatul este o reprezentaţie terifică, nu lipsită de artă în sensul tehnic, dar hotărît cheltuită în gol, de forme incerte şi instabile ca în vis, precum acelea ale lui Max Ernst, Kurt Seligman şi Wolfgang Paalen, amintind puţin pe Goya şi pe contemporanul său, elveţianul Heinrich Füssli, din vestitul coşmar.“

Abstracţionismul muzical e înlăturat fără menajamente, deşi, precizează G. Călinescu [13], „piesele dodecafonice de răsunet (occidental burghez) nu le-am auzit încă“, pe motivul că „atonaliştii începînd cu Schönberg s-au hotărît să *suspende* (subl. aut.) tonalitatea“.

---

[11] *Scaunele, Contemporanul,* nr. 34, 29 august 1958, p. 1.
[12] *Idealism, suprarealism, Contemporanul,* nr. 26, 29 iunie 1956, p. 7.
[13] *Abstracţionismul muzical, Contemporanul,* nr. 6, 5 februarie 1960, p. 1.

În pictură „artişti excepţionali" îi consideră G. Călinescu [14] pe Grigorescu, Andreescu, Luchian. Dintre străini, apreciază pe Gauguin şi Van Gogh, „portretişti de un adevăr turburător", care „pot fi consideraţi ca nişte poeţi dezvăluitori ai proceselor intime ale naturii". În schimb, pînzele lui Duffy, „un liric [...] văzînd omul de sus, ca o furnică, pe un fond de culoare, fără a-i bănui gîndurile, sînt ale unui artist decorativ şi din ele, de le-aş avea, *mi-aş face perdele*" (subl. mea).

Un loc însemnat în scrisul călinescian îl ocupă problemele istoriei literare. Prilejul i l-a oferit începerea lucrărilor la tratatul de istorie a literaturii române. După un cuvînt preliminariu [15], G. Călinescu a publicat în *Contemporanul* un ciclu de articole, explicînd cum înţelege o atare întreprindere.

În afara unor consideraţiuni generale despre critică („Critica, respectiv istoria literară, e un act de penetraţiune, rostul ei este de a afirma raportul dintre realitate şi creaţie, însă, bineînţeles, avînd sentimentul viu al realităţii şi totodată puterea de a transfera viaţa de azi în funcţiunile ei generalizatoare de mîine" ş. a.), articolul despre moştenirea literară îngustează sfera punerii problemelor, începînd chiar de la discuţia despre *Periodizare,* legată absolut „de perindarea dialectică a relaţiilor de producţie", şi concepută ca un determinism mecanic între literatură şi istoria societăţii.

Şi totuşi... În scrisul călinescian al anilor din urmă descoperim astăzi o discontinuitate semnificativă, ale cărei resorturi intime s-ar putea explica mai clar printr-o distanţare suficientă de epocă. G. Călinescu începuse de mai multă vreme, şi acest aspect al activităţii sale îl vom analiza îndată pe larg, să revizuiască *Istoria literaturii române,* în vederea pregătirii unei noi ediţii. Aici, de exemplu, G. Călinescu introduce în capitolul *Titu Maiorescu* lucruri secundare şi lasă neatinsă viziunea despre critic din prima ediţie a *Istoriei literaturii române.* Adăugirile la paragraful C. D. Gherea păstrează intactă imaginea ştiută. Tot ce scrie acum în materie de istorie literară, cu excepţia monografiilor *Nicolae Filimon* şi *Grigore Alecsandrescu,* rămîne, în general, în acelaşi spirit. Mai mult chiar,

---

[14] *Probleme de pictură, Contemporanul,* nr. 35, 4 septembrie 1959, p. 1.

[15] *Începerea lucrărilor, Contemporanul,* nr. 10, 4 martie 1960, p. 1.

trei studii * : *Mihail Sadoveanu* (*Contemporanul* nr. 46, 11 noiembrie 1960, p. 1,3), *Omul și Opera* (*Contemporanul* nr. 23, 8 iunie 1962, p. 1,2) dedicat lui I.L. Caragiale, și *Eminescu* (*Contemporanul*, nr. 24, 12 iunie 1964, p. 1, 2) sînt foarte apropiate de modul în care au fost gîndite eseurile din a doua serie a *Jurnalului literar*. Și chiar poezia *Pămîntul*, amendată mai înainte, o privea după ani în alt chip și, cu o săptămînă înaintea morții, a încredințat-o spre tipărire *Contemporanului*

* Cel mai bun dintre ele rămîne eseul închinat lui Sadoveanu. G. Călinescu topește într-o nouă sinteză receptarea anterioară și ne oferă un Sadoveanu înzestrat cu simțul elementelor, „un poet cosmologic al materiei în necontenită prefacere și frămîntare" și o viziune definitorie pentru limba scriitorului : „...Opera lui Mihail Sadoveanu e... rodul de peste mai bine de o jumătate de veac al silinței de a supune regulilor muzicii contemplația naturii și cunoașterea realistă a oamenilor și a instituțiilor lor".

IV. NOSTALGIA ERUDIŢIEI

După al doilea război, preocupările de istorie literară au continuat să rămînă o constantă a spiritului critic călinescian şi, pînă spre sfîrşitul vieţii, o mare parte din eforturile sale au fost, aproape în întregime, absorbite de revizuirea, completarea şi redactarea unor noi capitole din *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* în vederea pregătirii ediţiei a doua. Revizuirea şi completarea au operat asupra întregii lucrări, prefacerea materiei vechilor capitole se referă numai la perioada premodernă şi modernă a literaturii române, includerea unor capitole despre literatura zilelor de azi urmărind să se efectueze ulterior.

Sînt semne că — cu toată respingerea în bloc a criticilor aduse istoriei sale, în prefaţa compendiumului din 1945 — G. Călinescu era totuşi nemulţumit de cartea ce avea să rămînă opera capitală a vieţii sale. Îndeosebi trebuie să-l fi afectat aluziile mai mult sau mai puţin voalate la lipsa de armătură ştiinţifică a textului, ce presupunea, în ultimă instanţă, nefolosirea întotdeauna a lucrărilor originale, ci recurgerea la sinteze. Acum trebuie să fi încolţit în mintea sa ideea de a da cărţii, nerenunţînd însă la trăsăturile caracteristice sistemului său critic, o ţinută „ştiinţifică", înţeleasă atît sub latura formală (folosirea subsolului, citarea completă a bibliografiei), cît şi practic, prin parcurgerea completă a documentaţiei. Fireşte,

acum, ca şi în 1939, în *Principii de estetică,* G. Călinescu acordă documentaţiei un rol preliminar, însă voluptate anume pune în descifrarea laturilor inedite, a izolării frumuseţii în scrieri considerate curent a sta la periferia literaturii. Cu alte cuvinte, subsumînd viziunii sale personale o substructură consistentă, ridicată exclusiv pe izvoare primare, G. Călinescu nu înlătură piesele intermediare — articolele critice din epocă şi ulterioare ei, sintezele, ci le foloseşte în subsidiar. Pentru început, G. Călinescu a reluat lectura vechilor periodice, nu numai a celor notorii, asupra cărora se oprise odată, ci şi a publicaţiilor cu caracter oficial, *Cantorul de avis,* de pildă, pe care încă nu le parcursese ; a început totodată să citească scrierile de mai mică importanţă, ori care numai adiacent intrau în sfera literaturii artistice, ale personalităţilor secolului trecut.

Cercetarea atentă a publicaţiilor editate de M. Kogălniceanu şi a repertoriului pe anul 1840 al Teatrului Naţional din Iaşi l-au dus pe G. Călinescu la concluzia că piesele de teatru : *Două femei împotriva unui bărbat* şi *Orbul fericit,* tipărite sub iniţialele L,*** N***, dar anunţate în *Almanahul de învăţătură şi petrecere* ca aparţinînd lui M. K., sînt într-adevăr scrise de M. Kogălniceanu [1]. Altă dată citeşte şi comentează cartea de bucate a lui M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi [2], ori reciteşte teza de doctorat a lui G. Ibrăileanu despre *Opera lui Al. Vlahuţă* [3]. El constată că, propunîndu-şi lucrarea, G. Ibrăileanu profită pe larg de cartea lui Emile Hennequin *La critique scientifique :* „De fapt, îi confisca toate ideile substanţiale ale acestuia, le exprima cu termenii mai fericiţi şi le îngloba într-un sistem mai clar şi de o dialectică mai subtilă." În felul acesta, criticul ieşean „mina fundamentul criticii lui Gherea [...] şi restabilea contactul scriitorului cu societatea prin amplitudinea de rezonanţă a operei". Acum citeşte pentru prima oară G. Călinescu *Die Gedankenlyrik* a lui Panait Cerna ; cartea e rezu-

[1] *Kogălniceanu, dramaturg, Lumea,* nr. 18, 27 iunie 1946, p. 1.
[2] *O carte de bucate, Lumea,* nr. 17, 20 ianuarie 1946, p. 1.
[3] *Hennequin* şi *Ibrăileanu, Idem,* nr. 4, 14 octombrie 1945, p. 1.



mată exact, istoricul literar așezînd-o în epocă și urmărindu-i filiația ideilor „rezonabile, în general juste" pe plan european. Cu multă satisfacție constată G. Călinescu că poetul spune „un lucru totuși relevabil" : „limba nu este în poezie un simplu vehicul al ideii, ea are funcția ei proprie, un farmec specific", propozițiile relevînd în Panait Cerna un „precursor al teoriilor despre expresivitatea și valoarea stilistică a limbajului". Nouă găsește și ideea „că cuvîntul și semnificația lui, deși, analitic, două lucruri deosebite, sînt în cuprinsul limbii naționale, inseparabile, cuvîntul fiind nu un simplu semn, ci lucrul însuși, un ce efectiv, viu". Îi aprobă concepția despre poezia filosofică, deoarece, poetul sublinia că într-o asemenea poezie accentul nu cade pe ideile în sine, ci pe turburarea pe care trăirea lor a trezit-o în individ. Îi reproșează, în schimb, puțina atenție dată gustului, pipăitului și mirosului, poetul, după toate semnele, nebănuind că universul poate fi contemplat direct, prin simțuri.

Abstracție făcînd de restul preocupărilor lui G. Călinescu în anii 1946-1947, este vădit că *Istoria literaturii române...* îl obseda mai mult decît oricînd. Cartea a fost recitită atent, cu creionul în mînă, fiindcă în cîteva rînduri, în *Națiunea,* G. Călinescu publică o *Erată la „Istoria literaturii române"* [4] și acum va fi apărut gîndul „refacerii" întregii ei structuri. Ba chiar, la un moment dat, spre sfîrșitul anului 1947, cînd începe să scrie cronica literară la *Națiunea,* își anunță public hotărîrea : „În vederea *refacerii istoriei literaturii* (subl. mea) și aducerii ei la zi, m-am hotărît a relua cronica literară, atîta vreme cît va fi util pentru a-mi continua percepția asupra producției contimporane" [5].

În ce direcție intenționa G. Călinescu să refacă *Istoria literaturii române... ?* Mai întîi, era hotărît să introducă în volum studii amănunțite referitoare la poeții și prozatorii minori ai secolului trecut. Chiar în numărul de ziar în care își anunța intenția de a relua *Istoria literaturii...,* G. Călinescu

[4] Vezi *Națiunea,* nr. 277, 24 februarie 1947, p. 2 și nr. 283, 2 martie 1947, p. 2.
[5] *Cronica literară, Preambul, Națiunea,* an II, nr. 472 20 octombrie 1947, p. 2.

scria despre Eufrosin Poteca ; spre sfîrşitul anului 1947 şi începutul lui 1948, apar sub semnătura lui Aristarc mai multe articole despre scriitorii : C. Stamati, G. A. Baronzi, C. Fundescu ş.a., comentarii pe marginea unor cărţi de restrînsă circulaţie : „*Romanul*" *lui I. Ghica* (*Naţiunea*, an II, nr. 478, 27 octombrie 1947, p. 2), „*Caracterurile*" lui Mumuleanu (an III, nr. 537, 12 ianuarie 1948, p. 2), ori erau evidenţiate laturi puţin sau de loc cunoscute ale vieţii scriitorilor : *V. Alecsandri şi limba engleză* (an II, nr. 484, 3 noiembrie, 1947), *Flota lui Kogălniceanu* (an II, nr. 490, 10 noiembrie 1947) şi altele.

Aceeaşi grijă, mergînd fie către sporirea datelor despre personajele cunoscute din *Istoria literaturii române...*, fie spre studierea altora noi, se desprinde şi din colaborarea, în aceeaşi perioadă, la *Revista Fundaţiilor Regale*. În *Luther, femeia etc.* (nr. 1, ianuarie 1946), G. Călinescu evidenţia adiacent atitudinea lui Kogălniceanu faţă de femeie, care făcea în *Iluzii pierdute* „un elogiu straşnic al femeii moderne, participînd la viaţa fină de societate, alături de bărbat şi fără pedanterie..." Din comentarea catalogului *Bibliotecii lui Odobescu etc.* (nr. 12, decembrie 1947), scoate concluzii referitoare la cultura scriitorului şi dă ştiri noi despre călătoriile la Londra, Paris (1867) şi Copenhaga (1869) ; tot aici trece sumar în revistă biblioteca lui Bolintineanu, caută autorul comediei *Beţia de politică (Zarafii politici)* ş.a. *Un poet al revoluţiei* (nr. 11, noiembrie 1946) este Ion Catina, căruia îi sînt parcurse, piesă cu piesă, *Poeziile* ieşite în 1846 din tipografia lui Rosetti şi Vinterhalder. În *Istoria literaturii române*, lui Al. Candiano Popescu îi publicase doar fotografia ; acum îi analizează cu înţelegere lirica * strînsă în volumul *Cîndú n-avemú ce face*, versurile relevînd „un om plin de delicateţă şi fidelitate (...), meditativ, idealist, supravegheat în stil, instruit".

Pentru că niciodată nu a scăpat ocazia de a-şi valorifica cercetările, în primăvara anului 1948, G. Călinescu ţinea la Facultate un curs special despre scriitorii mărunţi ai veacului trecut şi-şi motiva prelegerile, dezvoltînd ideea că istoricul li-

---

* Cu doi ani înainte, Şerban Cioculescu, în *Revoluţionar, poet şi erou*, atrăsese atenţia asupra poetului în *Ecoul*, an II, nr. 82, 13 martie 1944, p. 2.

terar „este şi el un naturalist şi un colecţionar" : „Este de presupus că acela care urmează un curs de istoria literaturii are pasiunea cunoaşterii. Iar aceasta nu admite nici o margine. Un student de istorie literară, contrariat că se vorbeşte de poezia lui Bolintineanu (ca să nu spunem Baronzi, Aricescu, Pelimon), nu e student. El vine cu o incuriozitate bazată pe prejudecata că istoria trebuie expurgată de toate momentele scăpînd interesului său arbitrar. Pentru naturalist nu există plantă mai importantă decît alta, şi ar fi un scandal ca din clasificaţie să lipsească muşeţelul, sub cuvînt că nu-i frumos ca garoafa. Istoricul literar este şi el un naturalist şi un colecţionar. [6]"

De fapt, nu ideea, frumoasă în sine, ne atrage în primul rînd ; G. Călinescu nu face decît să reia într-o haină nouă păreri identice exprimate cu cîteva decenii înainte de G. Ibrăileanu : „Ca amator, scria acesta [7], oricine are dreptul să guste ce-i place şi să arunce restul cu dispreţ. Ca cercetător — hai să zicem cuvîntul cel mare : ca om de ştiinţă — nimeni nu poate face abstracţie de nici o manifestaţie literară, pentru că orice şcoală sau curent este un fenomen tot atît de real şi de legitim ca oricare altul. Domnişoara care se plimbă într-o grădină e firesc să se entuziasmeze înaintea trandafirului mareşal şi să nu bage-n seamă vîzdoaga şi chiar bujorul. Botanistul care ar face ca dînsa ar fi un dobitoc." Importanţa textului călinescian stă, am impresia, altundeva. Aici sînt foarte clare, teoretic vorbind, primele semne ale unui nostalgii a erudiţiei, istoricul literar aspiră să cunoască totul, şi această năzuinţă, legitimă, spre continua perfecţionare e turburătoare. Parcurgerea acum pe îndelete a publicaţiilor epocii, consultarea directă şi în întregime a operei scriitorilor minori, cum nu o făcuse înainte de 1940, i-au pus deodată în faţă lui G. Călinescu un univers spiritual nebănuit, fără de care epoca nu putea fi adecvat înţeleasă. Într-un anume sens aplecării cu obiectivitate — o anume curiozitate fiind necesar in-

---

[6] *O lecţie în 5 aprilie 1949*, în *Cronicile optimistului, E.P.L.*, Bucureşti 1964, p. 110.

[7] G. Ibrăileanu : *Caracterul specific naţional în literatura română*, în volumul *Cultură şi literatură*, „Biblioteca pentru toţi", nr. 1459—1460, Editura Librăriei „Universala", Alcalay, f.a., p. 28.

clusă — asupra unor Pelimon, Fundescu, Aricescu, Săulescu, Orăşeanu şi a altora îi găsim o analogie în atitudinea lui Eminescu, din *Epigonii*, faţă de Cichindeal, Mumuleanu, Prale, Daniil Scavinski ş.a., şi e probabil ca resorturile interioare, ce i-au îndemnat şi pe unul şi pe altul să se oprească asupra acestor mărunte destine, să fi fost asemănătoare.

Pe aproape toţi i-a amintit şi în marea *Istorie*, unora le-a acordat cîteva rînduri, reţinîndu-le cîte un pasaj caracteristic în versuri sau proză. Acum însă comentariul s-a transformat în studiu monografic, istoricul literar preocupat fiind deopotrivă de viaţă şi operă. Toţi scriitorii, indiferent de valoare, pare a spune indirect G. Călinescu, trebuie să se bucure sub raportul investigaţiilor bibliografice de egală consideraţie. Valoarea artistică a operei şi locul scriitorului respectiv în ierarhia valorilor urmează a fi precizat prin analiza detailată şi raportarea pe plan orizontal la epocă şi, în perspectivă istorică, la toată literatura naţională. Întîmplarea a făcut ca un eveniment, aparent fără însemnătate — numirea lui G. Călinescu de către Academie în funcţia de director al Institutului de istorie literară şi folclor — să declanşeze în fostul specialist în arhivistică nostalgia erudiţiei şi, ironie a destinului, cel ce fusese crezut, în mod simplist, fireşte, un dispreţuitor al adunării documentelor, devine iniţiatorul şi conducătorul unei acţiuni organizate de strîngere a documentelor referitoare la literatura română, de o amploare şi o durată unică în critica şi istoria literară românească, cu rezultate de o neînchipuit de mare bogăţie.

Pretextul l-a constituit trecerea în planul de activitate, ca obiectiv de perspectivă, elaborarea unei noi istorii a literaturii române. Începînd cu anul 1950, întreaga activitate a Institutului de istorie literară şi folclor a fost subordonată realizării acestui ţel. În vederea ducerii lui la îndeplinire, un deceniu şi mai bine, G. Călinescu a antrenat pe toţi colaboratorii în acţiunea de verificare exhaustivă a datelor istoriei literare, iar cercetările au fost întreprinse în trei direcţii. Mai întîi a început studierea amănunţită a fondurilor de documente din Arhivele Statului din Bucureşti şi Iaşi ; după fiecare document se făceau copii, cele mai multe fiind transcrise de Elena Piru, Ro-

dica Chiper ş.a. S-au făcut anchete la urmaşii scriitorilor, cu care prilej au ieşit la iveală alte acte de considerabilă importanţă. Anchetele au fost organizate de G. Călinescu personal, el le-a condus şi le-a urmărit pe parcurs activitatea, ca anchetatori lucrînd Ovidiu Papadima, Valeriu Ciobanu, D. I. Suchianu şi C. I. Botez [8]. Anchetele au studiat îndeosebi familiile scriitorilor : I. L. Caragiale, Vasile Cîrlova, Costache Negruzzi, Grigore Alexandrescu şi ale altora, toate rezultatele fiind consemnate în amănunţite rapoarte speciale. În fine, au fost organizate călătorii de studiu la locurile de baştină ale scriitorilor sau în localităţile în care aceştia şi-au petrecut o parte din viaţă. G. Călinescu îşi obliga astfel colaboratorii să întreprindă ceea ce el însuşi făcuse în perioada redactării *Vieţii lui Mihai Eminescu* şi a lui *Ion Creangă*. Motivarea nu era fără subtilitate, şi nu o dată o repeta colaboratorilor : „Nu poţi să-l înţelegi pe Alecsandri fără să fi vizitat lunca de la Mirceşti, pe Eminescu, fără să fi contemplat «natala mea vîlcioară, / Scăldată în cristalul pîrîului de-argint», pe Creangă, fără să te fi preumblat prin Humuleşti şi fără să fi intrat, încovoindu-te, în bojdeuca de pe Ţicău, pe Caragiale, fără să fi cutreierat acele cartiere ale Ploieştiului pe care se mai păstrează patina vremii." [9] De fiecare dată, în asemenea locuri, se citeau de către membrii colectivului sau de către descendenţi ai scriitorului, fragmente considerate caracteristice din lirica şi proza scriitorului. Aşa, de pildă, la 27 martie 1955, în oraşul Tîrgovişte, vizitat pentru toate punctele topografice cu atingere la viaţa şi opera lui Grigore Alexandrescu, în faţa lui G. Călinescu şi a întregului colectiv, în decorul ruinelor vechii cetăţi domneşti a citit din versurile poetului avocatul Iulian Grideanu, urmaş al lui Grigore Alexandrescu. La Răşinari, în curtea lui Octavian Goga, cineva dintre cei prezenţi citeşte versuri, la Bistriţa este citită *Piatra teiului*. Au mai fost organizate călătorii de studii la Bolintinul din Vale (D. Bolintineanu), Cîmpulung-Muscel (G. Topîrceanu), Sighişoara (N. D. Cocea), Avrig (Gh. Lazăr),

[8] Vezi *Cronica* în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 399.

[9] M. Novicov : *Directorul nostru*, *Revista de istorie şi teorie literară*, t. 14, nr. 3—4, 1965, p. 565—571.

Şiria (Ion Slavici), Piatra-Neamţ (C. Hogaş), Fălticeni (M. Sadoveanu), Prislop (Liviu Rebreanu), Hordou (G. Coşbuc), Tg-Ocna (C. Negri) etc., etc.[10] Dorinţa de a verifica totul, de a străbate toate itinerariile posibile făcute de scriitor, vădind în ultimă instanţă o sete neistovită de absolut, a fost împinsă atît de departe, încît, în 1959, G. Călinescu pleacă în Cehoslovacia spre a reface itinerariul lui Nicolae Filimon şi îl comunică în ţară *Contemporanului*.

Lăsînd la o parte impresiile directe culese de participanţii angrenaţi într-o acţiune de asemenea amploare, trebuie să recunoaştem că au ieşit la iveală o mulţime de acte şi documente originale sau în copii. Predomină actele de stare civilă: acte de naştere, certificate de studii, acte de căsătorie, foi dotale, testamente, ale personajelor istoriei literare, dar şi ale rudelor acestora, ascendenţi, descendenţi, colaterali, urmăriţi pînă în cele mai îndepărtate spiţe. S-au întocmit, cu toată atenţia cuvenită unei asemenea întreprinderi, arbori genealogici, s-au făcut fotografii după manuscrise şi mai cu seamă au fost achiziţionate în original fotografii inedite ori còpii de pe acestea. S-au scos referinţe amănunţite prin străbaterea sistematică a periodicelor din marile biblioteci. Acum, se pare, au fost parcurse ziare, reviste şi publicaţii oficiale, care nu au stat suficient în atenţia istoricilor literari şi pe care nici N. Iorga nu le-a băgat în seamă, ca de pildă, pentru mijlocul secolului trecut, *Buletinul oficial al Ţării Româneşti*, *Vestitorul românesc* şi altele, ce s-au dovedit a constitui izvoare de primă mînă pentru studierea vieţii unui Grigore Alexandrescu sau N. Filimon. Din foarte multele foi periodice provinciale s-au strîns ştiri utile, referitoare la o etapă sau alta din viaţa scriitorilor, ori au servit la luminarea unui aspect al operei lor. Culegerile de documente cu caracter istoric, sintezele istorice, redactate în epocă, monografiile referitoare la diferite familii boiereşti şi oameni politici au fost studiate de asemenea. Un zel deosebit au pus G. Călinescu şi colaboratorii săi în depistarea, achiziţionarea, ori numai in-

---

[10] *Cronica, Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 399.

ventarierea corespondenței scriitorilor *, adresată familiei, prietenilor sau unor persoane oficiale. Ca urmare, Institutul de istorie literară și folclor și-a creat, sub conducerea lui G. Călinescu, o arhivă proprie de o valoare inestimabilă. Prin donații de la familiile scriitorilor sau prin achiziții realizate cu fonduri puse la dispoziție de Academie, biblioteca Institutului cuprinde astăzi manuscrise inedite, sau manuscrise ale operelor publicate, cărți ale scriitorilor români, adnotate sau corectate de ei înșiși, fonduri întregi de biblioteci, ca aceea a lui Ion Ghica, scrisori și corespondență diversă, acte de stare civilă, portrete, fotografii. [11].

Cu timpul, vestea că G. Călinescu se ocupa de strîngerea documentelor literare se răspîndește în rîndurile celor interesați din toată țara ; publiciști, învățători, pensionari, rude îndepărtate ale scriitorilor îi scriu propunîndu-i achiziționarea unor documente sau trimițîndu-i felurite informații. M. Sturdza îi comunică data morții soției lui V. A. Urechia, Iosif I. Naghiu informează cu privire la Gr. Alexandrescu ; tot în legătură cu aceasta, primește o scrisoare de la Elena I. Ionescu — Grindeanu, descendentă a lui Alecu M. Alexandrescu. Un pensionar din Cîmpina îi trimite într-o zi un album de desene al Iuliei Hasdeu, fotografii de experiențe spiritiste, benzi late de hîrtie cu scriere tremurată de medium spiritist și scrisori [12]. Un medic din Piatra-Neamț îi comunică știri despre Samson Bodnărescu, un profesor îi trimite știri despre activitatea lui Hogaș la Alexandria [13] etc., etc.

La început, materialul documentar a fost publicat în revista Institutului : *Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* anul I (1952), II (1953) și III (1954). Datele erau prezentate în stare brută, comentariul lui G. Călinescu, care însoțea

* Mai cu seamă corespondența foarte bogată a lui Al. Odobescu l-a fascinat ; el a proiectat împreună cu Elena Piru editarea epistolelor odobesciene într-un volum ce trebuia să cuprindă întregul fond editat și inedit. G. Călinescu a transcris personal un număr de 221 dintre scrisori. (Vezi Elena Piru : *Proiect de ediție a corespondenței lui Al. Odobescu, Revista de istorie și teorie literară, t.* 14, nr. 3—4, 1965 p. 747—753.)

[11] *Cronica, Studii și cercetări de istorie literară și folclor,* an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 398—399.

[12] *Scriitori și critici, Contemporanul,* nr. 29, 19 iulie 1963, p. 1, 3.

[13] *Un castan replantat, Contemporanul,* nr. 8, 28 februarie 1958.

textul, aducea informații referitoare la locul de unde au fost recoltate știrile, se subliniau incertitudinile și se evidențiau legăturile de rudenie dubioase. Apoi, publicarea lor a fost sistată și G. Călinescu, cel dintîi, a folosit în cercetările sale documentele strînse. El a inițiat o colecție de sinteze intitulată *Istoria literaturii române în monografii*, din care, între anii 1954—1955, au apărut : *Scriitori minori*, *Nicolae Filimon* și *Gr. M. Alecsandrescu*. Volumele, litografiate pentru specialiști, erau trimise marilor biblioteci din țară, însă numeroasele greșeli de dactilografiere făceau aproape inutilizabile multe pagini. Așa se și explică de ce aproape toate au fost republicate în revista Institutului și trase apoi în volum. *Scriitori minori* cuprindea micromonografiile a patrusprezece poeți și prozatori mărunți : Eufrosin Poteca, Gr. Pleșoianu, G. Săulescu, Naum Rîmniceanu, Paharnicul G. Sion, Al. Pelimon, G. Baronzi, C. D. Aricescu, N. T. Orășanu, Pantazi Ghica, I. M. Bujoreanu, Gr. H. Grandea, N. Nicoleanu, Bonifaciu Florescu.

Dacă în interpretarea materialului bibliografic G. Călinescu aduce sporul vîrstei, erudiția o trădează în introducerea după fiecare micromonografie a unei bibliografii exhaustive, divizată în mai multe grupe : opera antumă și postumă, referințe bibliografice, manuscrise, acte de stare civilă ; eventual se adaugă știri noi biografice, axate îndeosebi pe urmărirea destinului descendenților.

Cu interes vădit se citesc biografiile acestor mărunți scriitori ai veacului trecut. Toate portretele, ca și în marea *Istorie...* sînt pictate cu mijloacele romancierului. Istoricul literar captează atenția reliefînd o trăsătură de caracter în a cărei lumină se scaldă destinul omului. În jurul acesteia polarizează celelalte date biografice. De aici rezultă și intrarea abruptă în materie, menită să incite intelectul : „Fiul bașceaușului Iordachi Sion, paharnicul G. Sion (născut pe la 1795, mort înainte de 1859), falsificator de documente și boiernaș cu ascendență destul de obscură, pe care caută s-o ducă pînă sub domnia lui Ștefan cel Mare și mai departe, e un reacționar înverșunat" ; „Om interesant în felul lui, poet exaltat și trivial, a fost C. D. Aricescu, *«le poète martyre»*, care și-a narat în versuri și proză viața lui agitată, pe care o închipuia ca a unui erou publicist în

luptă cu tirania". Nu de puţine ori individul e raportat la propria-i operă : „N. Nicoleanu face o figură foarte ştearsă. Lipsa de talent este la el aproape desăvîrşită : nicăieri nici cea mai modestă culoare lexicală, nici o metaforă, nici o muzică a frazei." Cîteodată biografia are puncte de tangenţă cu personaje ale literaturii universale, şi individul e proiectat ameţitor în spaţiu. Grandea, care urmase nişte cursuri de medicină, „era, vorbind fără înfrumuseţări, un subchirurg, un fel de Bovary". Pasiunea scoaterii revistelor a aceluiaşi trezeşte numaidecît în minte imaginea lui Vlahuţă. Nu mai puţin turburătoare este întretăierea, într-un anume punct, a biografiei lui Iorgu Caragiale cu a lui Eminescu.

Vieţile unora din aceşti harnici prozatori sînt şterse, monotone, ca şi opera lor. Altele, dimpotrivă, au neaşteptate meandre. Sinuozitatea existenţei şi alternarea continuă a intenţiilor sublime cu grotescul faptelor se îmbină armonios în personaje de commedia dell'arte. Biografia lui C. D. Aricescu e un exemplu. Deseori intervin întîmplări memorabile, cum e episodul cinegetic din cariera de prefect a lui Pantazi Ghica. La o vînătoare princiară, temător că nu va ieşi suficient vînat, cumpără de la nişte ţigani zece urşi, dîndu-le drumul în pădure. Însă „un urs, ochit de prinţ, neînţelegînd sublimul cinegetic al situaţiei, începe să joace ursăreşte". O menţiune deosebită se cuvine lui Bonifaciu Florescu, fiul natural al lui Nicolae Bălcescu şi al Luciei Florescu. Contrastul dintre mijloacele materiale puse la dispoziţie de mamă, în vederea studiilor în străinătate, şi resursele intelectuale umile ale tînărului este jenant, şi e uimitoare analogia vieţii sale cu existenţa mediocră a lui Constantin Creangă, odrasla genialului humuleştean. Ca o ironie a soartei, asupra lui Bonifaciu Florescu, probabil, „strănepot al lui Mihai Viteazul", cu rude în India, Anglia, Portugalia etc., se revarsă elogiile lui Alexandru Macedonski şi invectivele lui Eminescu. La strădauinţa de a închega din datele sociale existente un portret moral se adaugă plăcerea alcătuirii fişelor genealogice. Voluptatea e mult mai vădită decît în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Rudele — pe baza despuierii arhivelor de către colaboratorii institutului — sînt urmărite pînă în cele mai îndepărtate spiţe.

Opera în întregime e subordonată definiţiei caracterologice. Cu minime excepţii, proza şi lirica celor şasesprezece scriitori e lipsită de valoare artistică şi Călinescu o afirmă fără reticenţe de fiecare dată. În faţa nulităţii din punct de vedere estetic a operei se pune întrebarea dacă studierea lor era necesară. G. Călinescu răspunde afirmativ. Unii, Iordache Golescu etc., au luat parte cu generozitate la promovarea ideilor progresiste ale vremii ; alţii, ca N. T. Orăşanu, au încercat urnirea formelor ruginite ale instituţiilor. Meritul altora (Pantazi Ghica, Baronzi), prin inspiraţia din trecutul istoric, stă în a fi menţinut nestins sentimentul patriotic al contemporanilor. Producţia romanescă a lui I. M. Bujoreanu, Grandea etc., imitînd pe Al Dumas-père şi Eugène Sue a fost în gustul publicului. Şi unii şi alţii ajută pe istoricul literar să înţeleagă epoca şi să o interpreteze corespunzător. Nu e mai puţin adevărat că G. Călinescu detectează de fiecare dată scînteierea talentului, izolează dintr-o lungă scriere anostă fragmentele viabile, formulînd într-un stil metaforic sau aforistic succinte caracterizări.

Prospeţime respiră filiaţiile şi seriile literare stabilite. Mărunţii scriitori reiau, pe o altă treaptă istorică, procedee artistice ale înaintaşilor, dar cel mai adesea anticipează cu premise minore temele, personajele şi atmosfera marii literaturi clasice. Scenetele naive ale fraţilor Caragiale, Costache şi Iorgu, îl prevestesc pe nepot şi e surprinzător cîte personaje, conflicte specifice, şi „mofturi" au intuit unchii. Pantazi Ghica e în estetică precursorul lui Dobrogeanu-Gherea. Cu teorii estetice personale ia atitudine împotriva *Convorbirilor literare* şi a lui Titu Maiorescu, a cărui critică o găseşte lipsită „cu desăvîrşire de condiţiile unei critice serioase", şi va aproba şcoala realistă ; una din atitudinile lui Vlahuţă o descoperim şi la Nicoleanu, care osîndea, ironizînd pe un poet contemporan înaintea apariţiei decepţionismului eminescian, „dispreţul afectat pentru lume", „dezgustul profund de viaţă şi de lumină" ; cinismul dialogurilor lui Aricescu, din *Sora Agapia* sau *Călugăriea şi căsătoria*, îl vesteşte pe Damian Stănoiu. *Impresiile de călătorie în România* ale lui Al. Pelimon alcătuiesc o *Românie pitorească*, mult sub nivelul celei vlahuţiene, dar îl anunţă pe Hogaş şi, de ce nu, pe reporterii moderni, ş.a.

Monografiile *N. Flimon* şi *Gr. M. Alecsandrescu* au fost de asemenea publicate în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, an IV, 1955, sub titlul : *Material documentar*. O notă preciza că au fost alcătuite şi scrise de G. Călinescu „în prezenţa întregului colectiv al Institutului şi a aspiranţilor, autorul comunicînd, pe măsura executării operei, informaţiile culese şi capitolele redactate, supunîndu-le discuţiei în scopul de a pregăti elemente tinere pentru lucrările ce le vor face individual". Întreaga documentaţie din cărţi şi periodice fusese adunată de autor sau prin anchete organizate de el, cercetările în arhive făcute fiind pe baza indicaţiilor sale.

Ce l-a îndemnat, lăsînd la o parte motivarea de mai sus, pe G. Călinescu să scrie totuşi cele două monografii ? În primul rînd tentaţia materialului documentar inedit. Nu se află rînd aproape în cele două cărţi să nu fie scris pe baza unei informaţii. Documentaţia e fantastică şi în avalanşa de date şi referinţe manevrate cu dezinvoltură şi aparentă nepăsare, cititorul întrevede numaidecît un sens polemic ascuns, fără obiect direct şi imediat. G. Călinescu polemizează de fapt cu întreg trecutul său ; tuturor celor care ridicaseră vreodată glasul împotriva sa, G. Călinescu le dă acum un exemplu de erudiţie. Structural, scrierile îşi schimbă faţa. În locul paginii „curate", apărată odată teoretic, acum, G. Călinescu face trimiteri bogate în subsolul textului şi, spre a evita inevitabila lui aglomerare, include în text chiar, în paranteze, izvoarele bibliografice. În primul capitol din *N. Filimon : Familia, Filimon cîntăreţ, flautist, funcţionar*, după ce eruditul îţi ia respiraţia cu o amplă frază în care face un succint istoric al biserici Ienii, întreprinde o exhaustivă incursiune în istoricul familiei Filimon şi face odraslelor preotului Mihai Filimon un curriculum vitae atît de complet, încît astăzi şi probabil pentru foarte multă vreme nu se va mai putea introduce un rînd inedit, referitor la faptele stricte de stare civilă. Spre a sugera vastitatea planurilor investigative călinesciene, să urmărim sumar destinul lui Barbu, fratele mai mare al romancierului. Eroului i se dă data naşterii, se caută o motivare a schimbării numelui din Barbu în Costache şi i se trec în revistă „singurele opere literare". Se emit apoi supoziţii asupra

indivizilor cu nume asemănător, întîlniți în documente ; ei par să fie rude, „dacă totul nu-i o potriveală întîmplătoare". Este notată căsătoria cu Aneta, sînt date numele celor trei fete ale lui Costache : fiecăreia i se reține data botezului, a măritișului, numele soțului, se precizează al cui fiu este acesta, sînt amintiți martorii căsătoriei și notată zestrea. Procedeul pare oțios, dar oricine ar fi fost în locul lui G. Călinescu, înconjurat de atîtea documente, ar fi avut puterea să reziste ispitei ?

Existența lui Nicolae Filimon e urmărită pas cu pas, pe zile aproape : la școală, în slujbe, în călătorii, în timpul unirii și în perioada activității depuse ca membru în Comisia documentală ; în aceste două din urmă etape, parcurge amănunțit publicistica lui Filimon și cele trei nuvele : *Frederic Staaps*, *Mateo Cipriani* și *Nenorocirile unui slujnicar*. Aprecierea estetică asupra scrierilor în cauză nu s-a schimbat. Nouă rămîne însă încercarea de a corela evenimentele epice cu situația socială, economică și politică a epocii. Epoca, cu toate implicațiile sale, nu a lipsit nici anterior din istoria literară călinesciană, dar acolo ea era scoasă indirect prin proiectarea vieții artiștilor pe pînza istoriei. Acum lucrurile se petrec invers. Plecînd de la ideea, nemărturisită firește, dar evidentă în demonstrație, că o scriere precum *Nenorocirile unui slujnicar* pornește de la niște date ale realității transfigurate artistic, G. Călinescu le reconstituie pe larg. O cît de mică aluzie a scriitorului constituie pretextul introducerii unor pagini întregi de istorie pură, și uneori ele sînt incluse chiar fără nici un pretext. Plecînd de la afirmația : nuvela „este de fapt un episod dintr-o frescă asupra ciocoilor contemporani cu scriitorul, iar Mitică Rîmătorian un avatar al lui Dinu Păturică", G. Călinescu descrie situația politică a țării, translația făcîndu-se printr-o propoziție enunțiativă : „Situația politică la înscăunarea lui Al. I. Cuza era următoarea" : și o expune. Rîmătorian este arestat și bănuit că ar fi făcut parte din complotul organizat împotriva unuia dintre caimacani, asupra căruia cineva săvîrșise un atentat cu „o sfeclă găurită sau cu o sticlă de cerneală turcească umplută cu nisip". Aluzia îi servește istoricului literar să rescrie, recurgînd la presa vremii, atentatul ce a avut loc în

realitate. Vorbește careva dintre eroi despre „vărsarea de sînge întîmplată în Craiova la 7—8 noiembrie" ? G. Călinescu relatează după *Independința*, răscoala negustorilor craioveni din 1860 ; se amintește în nuvelă de o cafenea din Pasajul Român, frecventată de eroi pe timp de iarnă ? G. Călinescu caută, găsește și descrie cafeneaua, și această divagație este ea însăși prilejul unei alte serii de divagații izvorîte asemeni unei reacții în lanț ; pe o perioadă de cîțiva ani casele din jurul cafenelei sînt descrise amănunțit, specificîndu-se cui aparțineau și ce destinație aveau. Intriga scrierii este sumară, influențată vădit de comedie și spiritul ei e, recunoaște G. Călinescu însuși, „cam ieftin dacă nu chiar vulgar". Nuvela nu merita un asemenea efort, care abate, în ultimă instanță, atenția de la însuși specificul literaturii, mutîndu-l pe plan cultural. Descrierile peisajului, ale clădirilor, interioarelor, predomină, și dacă în *Viața lui Mihai Eminescu* totul respiră un aer de echilibru, acum proporțiile sînt rupte și descrierile acoperă viața reală a scriitorului, care, în spatele lor, își pierde consistența. Capitolul *La Arhivele Statului, studiind trecutul* începe cu reconstituirea Cancelariei Arhivei, așezată în casele lui Ion Bălăceanu de pe strada Șerban-Vodă — ea însăși precedată de un scurt istoric al întemeierii Arhivelor Statului român ; urmează o prezentare a livezii lui N. Filimon, primită moștenire, livadă numărînd „o mie cinci sute șapte zeci duzi și șapte sute pomi roditori diferite poame" — și pornind de la ipoteza că pe viitorul romancier, funcționar acum la Arhive, trebuie să-l fi ademenit neapărat condicile domnești „pline de culoare istorică și lexicală" ; G. Călinescu le parcurge însuși și descrie cu voluptate alaiurile domnești, citește catalogul vămilor scăpîndu-i mărturisirea impersonală a fi făcut „o lectură voluptuoasă" avînd în fața ochilor desfășurarea de stofe și țesături. Cu ce scop toate acestea ? Pentru a ajunge la încheierea că mătăsăria somptuoasă existentă în rafturile lui Chir Costea Chiorul și alaiul evocat de Filimon în *Epilogul* romanului se bizuie pe document. Cartea evidențiază evoluția esteticii călinesciene spre sociologism.

Prin amănunțita prezentare a ascendenților poetului în maniera știută, începe și *Gr. M. Alecsandrescu*, însă noua

scriere e superioară, artistic, celei dinaintea ei. Subsolul a rămas tot înțesat de note, în text sînt incluse alte referințe bibliografice, dar tonalitatea monografiei în întregime se apropie de *Viața lui Mihai Eminescu,* fără, bineînțeles, a o egala. Monografia e divizată în părțile tradiționale: „viața“ și „opera“, dezvoltate aproximativ egal. Toate mijloacele adiacente, folosite delirant în *N. Filimon,* sînt utilizate de astă dată cu economie în vederea realizării unui întreg armonios. Mediul social, economic și politic este și acum prezent, dar omul nu mai e acoperit de documente, ci viețuiește deasupra lor și aproape integral, în momentele fundamentale ale existenței, trăiește cu pregnanță. Analizîndu-i opera, G. Călinescu întreprinde o introducere în poezia unei jumătăți de secol, în tot ce are caracteristic și personal. E imposibil de crezut că monografia ar fi fost scrisă fără a fi în prealabil pregătită de seria de articole despre poeții din secolul al XVIII-lea, apărute în a doua serie a *Jurnalului literar.* Studiile anterioare sînt reluate într-o nouă structură : lui Volney, J. B. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Delille ș.a. le sînt adăugați un J. F. Ducis, Ossian etc., implicațiile poetice ale veacului fiind urmărite la italieni (Torquato Tasso), spanioli (Rodrigo Caro) etc. Pentru prima oară, preocupat mereu de ținuta „științifică“ a scrierilor sale, de care se dezinteresase complet înainte, G. Călinescu își împarte studiul în paragrafe, care se constituie tematic în unități distincte : perceperea naturii, tema ruinelor, erotica, farmecul muzical al versurilor etc., etc. Tehnica rămîne aceasta : urmărirea motivului în literaturile europene și apoi a ecourilor lui în opera lui Gr. Alecsandrescu, specificînd mai totdeauna că poetul „n-a copiat și nici măcar n-a imitat“, ci și-a acordat lira la tonalitatea generală a poeților Occidentului european.

Celor două cărți le-au urmat la scurtă vreme studii, tot monografice, despre V. Alecsandri și Alexandru Odobescu. Față de capitolul corespunzător din *Istoria literaturii române..,* micromonografia ulterioară nu diferă substanțial. Refăcută propriu-zis este numai perioada anilor 1859—1866, unde viața lui Alecsandri e raportată mai amplu la evenimentele social-

politice ale timpului. A fost mărit volumul știrilor despre călătoriile în străinătate, despre viața de familie, despre ultimii ani ai existenței. Și acum, ca și în marea *Istorie...*, toate datele biografice sînt atrase spre creionarea unui portret interior, existent în germene și în marea *Istorie...*, dar abia acum reliefat total. Ce izbește atenția în noua versiune a lui *Al. Odobescu* nu sînt nici noile date despre generalul Odobescu, nici legăturile de rudenie stabilite prin explorarea arhivei doctorului Caracaș, bunicul dinspre mamă al Sașei Odobescu, nici datele suplimentare referitoare la Sașa și Ioana Odobescu, ci remarcabila intuiție în Alexandru Odobescu a unui monumental erou de roman balzacian. G. Călinescu nu modifică nimic din vechea expunere (cel mult înlocuiește un epitet cu altul), ci adaugă în țesătura generală știrile noi.

Din 1959, sub titlul *Material documentar*, G. Călinescu publică în revista Institutului revizuirile făcute *Istoriei* sale literare. Inițial, expunea următoarele justificări [14] : „În vederea *Istoriei literaturii române* ce se pregătește la Institutul de istorie literară și folclor sub direcția unui colegiu redacțional și cu o largă colaborare a tuturor componentelor științifice, mature și tinere, găsesc că este necesar a da unele date noi și îndreptări, luînd ca punct de plecare a mea *Istorie a literaturii române*. Adaosele sînt rezultatul unei îndelungi verificări și a utilizării unui material destul de vast și cred că ele vor sluji astfel colaboratorilor ca un punct de plecare mai solid pentru sintezele lor. Mai ales cînd e vorba de scriitori mărunți, ce se vor aminti abia, materialul poate fi și mai folositor viziunii totale." Procedeul era acesta. Se dădea întîi numele scriitorului, se indica pagina din *Istorie* unde trebuiau introduse noile propoziții și, spre a se marca locul, se relua o parte din propoziția precedentă. Materialul documentar publicat din nr. 1—2, 1959, al revistei pînă în nr. 1, 1962, nu ține seama fie chiar formal de cronologie ; însă revizuirile au operat asupra întregii cărți, de la epoca veche (pagina 14 a cărții), pînă la scriitorii perioadei interbelice. Și dacă ne gîndim că ele numără

[14] *Material documentar, Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an VIII, nr. 1—2, 1959, p. 367.

300 de pagini de revistă, tipărite cu litere mărunte, ne putem imagina proporțiile viitoarei ediții. Materialul documentar operează, de regulă, asupra scriitorilor trecuți în marea *Istorie*. Însă o surpriză : G. Călinescu anexează literaturii române un nou scriitor : Charles-Adolphe Cantacuzène (1874—1949), din marea familie a Cantacuzinilor, scriitor român de limbă franceză.

În ce măsură echilibrul cărții va fi fost menținut prin noile adaosuri nu se poate ști. Indubitabil, dorința cea mai puternică a lui G. Călinescu a fost retipărirea celei de a doua ediții a *Istoriei literaturii române* în volum. A închis ochii pentru totdeauna fără a apuca să-și vadă visul realizat.

*

Atracția lui G. Călinescu spre folclor a izvorît din aspirația experimentării domeniului critic în totalitate. *Estetica basmului* introduce în studiul folclorului metodele criticii literare : „Basmul este o operă de creație literară, cu o geneză specială, oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase..." Ca gen, basmul depășește romanul alunecînd spre mitologie, etică, știință ș.a., aducînd eroi fabuloși cu „psihologia și sociologia lor misterioasă". În esență, universul basmului nu e mult deosebit de al poeziei — să se observe sub raportul metodic asemănarea dintre *Estetica basmului* și *Universul poeziei* — și în consecință enormul material epic este supus percepției estetice, cu intenția vădită de a face caracterologie.

Universul basmului este scrutat din toate unghiurile posibile, punîndu-se accentul pe determinarea și caracterizarea protagoniștilor „specifici". De altfel, în cea mai mare parte a lui, studiul este o galerie de portrete, realizate cu finețe indiscutabilă. Zmeul reprezintă „o expresie a naturii anorganice, impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, aur, topaz, diamant), a bogățiilor de pe tărîmul celălalt" ; șarpele „e o ființă recunoscătoare și iubitoare de oameni", în schimb balaurul rămîne „vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum"

etc., etc., totul susținut prin lungi rezumate subordonate ideii directoare.

G. Călinescu a intenționat, probabil, să parcurgă, după aceleași criterii, întregul folclor, deoarece în primul volum al *Istoriei literaturii române*, ediția Academiei, semnează un amplu studiu, *Arta literară în folclor*, așezat la sfîrșitul secțiunii *Folclorul literar românesc*. În prima parte, autorul traversează critic lirica populară ; în a doua, supune aceleiași operațiuni balada, iar în ultima, își rezumă volumul *Estetica basmului*.

V. „ERAM BĂRBATUL CARE..."

Şi Mihail Dragomirescu, şi G. Ibrăileanu şi mai cu seamă Eugen Lovinescu au năzuit să fie şi prozatori, dar scrierile lor, exceptînd *Adela,* nu se ridică deasupra mediei. Dintre criticii români, G. Călinescu este singurul care trăieşte independent pe latura creaţiei artistice, dar, estetic, aceasta se aşază în umbra operei de critic şi istoric literar.

Romancier mare rămîne G. Călinescu în *Enigma Otiliei* şi în *Bietul Ioanide.* Problematica romanelor călinesciene aminteşte de scrierile similare ale lui Camil Petrescu, cu deosebirea că intelectualii lui G. Călinescu sînt, cu minime excepţii, văzuţi prin prisma atitudinii faţă de creaţie. Fără a manifesta simpatie deosebită pentru o modalitate sau alta, deşi balzacianismul pare evident, *Enigma Otiliei* şi *Bietul Ioanide* reprezintă sinteze organice, desăvîrşit echilibrate, ale principalelor modalităţi narative ale vremii. Pe această latură, G. Călinescu poate fi apropiat de Thomas Mann.

Dincolo de aparenţe, este detectabilă în opera literară călinesciană dorinţa programatică de a lăsa opere exemplare în principalele genuri literare. Poet este G. Călinescu sub nivelul romancierului. Poezia sa este livrescă, academizantă şi se ţine prin căderea premeditată pe marile teme poetice, pe atitudinile generatoare de lirism, pe care criticul le-a cunoscut dinainte şi le-a cedat poetului. *Şun,* piesă în filiaţia lui Lucian Blaga, îl consacră pe G. Călinescu dramaturg. Însă în toate cărţile sale circulă motivele poetice fundamentale: scenele din *Cartea*

nunții furnizează materia unora din poeziile momentului 1937 ; ele înseși sînt prefăcute în proză în *Enigma Otiliei* ș.a.

Însușirea fundamentală a personalității călinesciene mi se pare a rămîne spiritul critic asociat cu o pătrunzătoare disociere și nuanțată analiză a valorilor. G. Călinescu se așază într-o anume tradiție critică și, fiind mare creator, inaugurează o alta. Prin formație intelectuală și talent, asimilînd creator tot ce au produs înaintașii, G. Călinescu se integrează firesc familiei marilor spirite critice ale literaturii române.

Trecînd peste aparențe, ținînd seama de deosebirile de epocă, G. Călinescu se apropie mult de spiritul critic și constructiv al lui Mihail Kogălniceanu. Nu ministrul ce se identifică cu marile evenimente social-politice ale României și al cărui aport la dezvoltarea literaturii în acea perioadă este nul, ci Kogălniceanu anului 1840, acela care a inițiat, a dat la iveală și a condus *Dacia literară,* întîia revistă literară organizată și care scotea cu pasiune ediții din poeții vechi. Elogiile aduse „messianicului pozitiv" în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent :* „Darul de căpetenie al lui Kogălniceanu e de a fi avut spirit critic, atunci cînd lumea nu-l avea, și de a-l fi avut în formă constructivă, ardentă, fără sarcasm inutil", nu sînt întîmplătoare. Ele sugerează conștiința unei filiații secrete, a unei afinități spirituale. S-ar putea obiecta că, în discutarea literaturii, Mihail Kogălniceanu nu utiliza criterii estetice severe, însă redactorul răspunzător al *Daciei literare* opera într-o epocă mai mult culturală, deci fără obligația aplicării unor norme absolute, pe cînd în perioada interbelică criteriile estetice prevalau.

O analiză sumară găsește numaidecît puncte de tangență între G. Călinescu și Titu Maiorescu. Operația de curățire a literaturii timpului întreprinsă de Titu Maiorescu a fost considerabilă. Mulți dintre „poeții" incriminați de el : Pătărlăgeanu, Iustin Popfiu, I. C. Drăgescu, B. Petric, P. Grădișteanu, Ciru Oeconomu etc., spre a nu aminti decît pe cei ce și-au adunat „producțiile" în volume, au devenit pentru totdeauna irecuperabili. Pe alt plan, într-o cultură evoluată artistic, G. Călinescu refuză a acorda titlul de scriitor unor Dessila, Al. Lascarov-Moldovanu ș.a., reduce la dimensiunile corespunzătoare pe Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu, stabilind o ierarhie a valorilor care, în structura sa generală, își păstrează neștirbit echilibrul. Și unul și altul au acționat în direcția lăudabilă a

ridicării gustului artistic al vremii lor. Așa se și explică, în bună parte, iritarea produsă printre contemporani.

Amîndoi au fost refractari acceptării unor scrieri plate, inexpresive, saturate de patriotism sforăitor drept producții nepieritoare. „Drapelul sub care se introduc aceste desertațiuni personale și crudități estetice este totdeauna Națiunea și Libertatea, și astfel două idei din cele mai înalte au ajuns a fi scara pe care, călcînd-o în picioare, se urcă oamenii cei mai lipsiți de merit", zicea Titu Maiorescu [1]. „Și atunci numai vezi pe d. Drăgescu făcînd din cacofoniile sale un omagiu «libertății și nedependinței», pe d. Petric producînd înjosirile sale «ca una mitutică flamura cu deviza simților naționale», pe d. Pătărlăgeanu scoțîndu-și muza din fașe pentru a o depune pe altarul națiunii ; și apoi vin în precuvîntările d-lor [...] și ne explică, ce mare iubire pentru patrie i-a făcut să ne înzestreze literatura cu prețiosul nume al d-lor." „Face Radu Gyr, care nu are nici un talent, — va nota peste ani G. Călinescu [2] — o anumită politică, devine imediat pentru unii un mare poet. Face Octavian Goga (adevărat poet) o anume politică, el devine imediat fost poet. Scrie Brătescu-Voinești *Huliganism,* el începe a fi în chip exagerat cel mai mare scriitor."

Intuiția și simțul artistic superior au permis lui Titu Maiorescu să descopere, să susțină și să impună conștiințelor pe poetul național al României : „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată, blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format, încît ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihail Eminescu" [3]. Făcînd abstracție de obiecțiile ulterioare, determinate de situarea concesivă a lui Eminescu după Alecsandri, lucru firesc în epocă, reținem subtila sesizare a noutății lui Eminescu și curajul afirmării valorii numai pe baza analizei a trei poezii : *Venere și madonă, Epigonii* și *Mortua est,* publicate pînă la data apariției articolului în *Convorbiri literare.* La o scară redusă, G. Călinescu a jucat un rol identic în receptarea poeziei lui Tudor Arghezi.

[1] *Critice,* vol. I, Socec, 1920, p. 187.
[2] *Politică și literatură, Jurnalul literar,* nr. 13, 1939, p. 3.
[3] Titu Maiorescu : *op. cit.,* p. 170.

„...socotim pe d. Tudor Arghezi, afirma el [4] la cîteva săptămîni după apariţia *Cuvintelor potrivite*, drept cel mai mare poet contemporan al nostru", iar peste doisprezece ani [5], într-un medalion consacrat poetului ce se afla bolnav „de cîteva luni", reafirma : Arghezi „este un foarte mare poet [...] şi va rămîne *mare poet* (subl. aut.) ori ce-ar zice cutare şi cutare şi, unde e mare, e egal cu Eminescu".

Titu Maiorescu a descurajat temeinic mediocritatea, şi reputaţiile prăbuşite de el nu s-au mai putut reface. Făcînd abstracţie de cîteva excepţii (printre ele respingerea lui Eugen Lovinescu şi limitele în receptarea prozei), statuile doborîte de G. Călinescu n-au mai putut fi ridicate pe soclurile lor.

Similitudinea atitudinilor fundamentale, determinate de înalta lor conştiinţă estetică, indiscutabil superioară contemporanilor, este în afara discuţiei. Însă G. Călinescu nu şi-a recunoscut o filiaţie directă cu Titu Maiorescu. În adîncul sufletului său, se simţea strivit de autoritatea lui Titu Maiorescu, dar în acelaşi timp se străduia să-l imite : cu *Jurnalul literar*, G. Călinescu intenţiona să dea o direcţie nouă literaturii : a deschis anchete, a chemat tineretul la activitate constructivă, a dat îndrumări. Cenaclul înfiinţat la Iaşi îl numeşte „Noua Junime". Şi revista, şi cenaclul au fost desfiinţate în al doilea an de existenţă. Lucrează aproape un deceniu la *Istoria literaturii române...* şi cartea este interzisă de oficialităţi la cîteva luni după apariţie. Pune toate energiile lui creatoare în ziarul *Naţiunea*, convins că cele mai izbutite cercuri literare au fost organizate „de oameni politici ca Maiorescu" (!), dar *Naţiunea* în ultimii ani de apariţie a devenit o foaie oarecare. Întocmeşte foarte bune manuale de limba română pentru cursul inferior de liceu, dar ele sînt înlăturate în anul următor. Cursurile profesorului universitar fascinau : în 1949, G. Călinescu este scos de la catedră şi numit director de Institut.

Un nou Titu Maiorescu nu mai era cu putinţă la mijlocul veacului nostru. Dacă Titu Maiorescu contribuise enorm la formarea unei literaturi, G. Călinescu se ivise într-o literatură gata formată, şi vitalitatea extraordinară a literaturii române era prea puţin dispusă a se lăsa modelată. Dacă nu a putut fi un Maiorescu, G. Călinescu rămîne marele critic şi istoric lite-

[4] *Tudor Arghezi, note, sinteza*, nr. 3, 1927, p. 4.

[5] *Tudor Arghezi, J. l.*, nr. 31, 1939, p. 1.

rar al epocii contemporane, un Kogălniceanu în sensul major al cuvîntului, un *spiritus rector* critic, pozitiv şi constructiv la înaltă temperatură, iar în cuprinsul literaturii române el ocupă faţă de Titu Maiorescu acelaşi loc pe care Tudor Arghezi îl are faţă de Eminescu. În ultimii ani ai vieţii, sentimentul acesta de inferioritate faţă de Titu Maiorescu — publicistica sa stă mărturie — l-a părăsit, şi indubitabil G. Călinescu a avut sentimentul că este singurul mare critic şi istoric literar în viaţă.

Mare umanist, personalitate polivalentă, pe G. Călinescu îl redescoperi necontenit cu fiecare nouă lectură, şi biograful rămîne turburat în faţa spiritului de fastuoasă mobilitate. Uneori, dincolo de zîmbet bănuieşti un suspin, sub pleoape vezi strivindu-se o lacrimă, dar repede privirile sînt fascinate de faţa omului, mereu tînăr sufleteşte, pe care flăcările focului interior au aşezat un joc de umbre rembrandtiene : „...de plînge sau de rîde, este un gînditor ce lasă o dîră sonoră de foc pe traiectoria lui cosmică, dînd o lecţie de construcţie umanităţii".

Gh. Călinescu : *Giovanni Papini — Un om sfîrşit*, trad. de G. Călinescu, cu o prefaţă a autorului la ediţia românească şi o prefaţă de Al. Marcu. Ed. Cultura Naţională, 1923 (cartea apare în ianuarie sau februarie 1924).
G. Călinescu : *Alcuni missionari cattolici italieni nella Moldavia nei secoli XVII e XVIII*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1925.
G. Călinescu : *Valachia şi Moldavia în vechile periple italiene*, în *Omagiu lui Ramiro Ortiz*, Bucureşti, 1929, p. 51—58.
G. Călinescu : *Altre notizie sui missionari cattolici nei poesi romeni*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1930.
Lucrările de seminar ale studentului Gh. Călinescu, publicate şi comentate de Ovidiu Papadima : *Din anii studenţiei*, *Rev. Ist. Teorie Lit.*, vol. 14, nr. 3—4, 1965, p. 513—553.



Au fost studiate toate periodicele la care a colaborat G. Călinescu între anii 1919—1931. Au fost citite atît articolele sale cît şi ale celor cu care a purtat polemici [E. Lovinescu, Mihail Dragomirescu] sau a făcut referiri la ele [Ion Barbu, Mircea Eliade, Petru Comarnescu ş.a.]. Au fost parcurse şi revistele la care G. Călinescu nu a colaborat, *Falanga*, de exemplu, spre a urmări ecoul activităţii sale. Dăm lista periodicelor, pe ani, în ordinea colaborării lui G. Călinescu :

Sburătorul, 1919.
Dimineaţa, 1920.
Roma, 1921—1931.
Dacia, 1921.
Universul literar, 1926—1928.
Viaţa literară, 1927—1929.
Sburătorul, 1927.
sinteza, 1927.
Gîndirea, 1927—1929
Opinia, 1927—1928.

Opoziţia, 1928.
Vremea, 1930—1931.
Capricorn, 1930.
Cuvîntul, 1931.
Mişcarea, 1931.
Viaţa românească, 1931.
Licăriri, 1931.

*

Viaţa lui Mihai Eminescu, Editura Cultura Naţională, 1932 ; ediţia nu are aparat critic ; motivarea : „vremurile nu mai îngăduie această risipă de pagini". Ediţia a II-a, neschimbată, 1933. Ediţia a III-a, Editura Fundaţiilor Regale, 1938, cu bibliografie : „Am pus numere de ordine la bibliografie, pe care le-am raportat în text ca să spulberăm învinuirile de rapt şi invenţie". Ediţia a IV-a, revăzută, Editura pentru Literatură, 1964 cu XV „imagini din lumea lui Eminescu".

Opera lui Mihai Eminescu, vol. I, Editura Cultura Naţională [1934] : *Filosofia teoretică* p. 5—91 ; *Filosofia practică* p. 92—222. Pe copertă e reprodusă masca lui M. Eminescu, opera sculptorului O. Han.

Opera lui Mihai Eminescu, vol. II, Editura Fundaţia regală pentru literatură şi artă 1935 : *Cultura* p. 5—129 ; *Descrierea operei*, p. 130—329.

Opera lui Mihai Eminescu, vol. III, Editura Fundaţia... 1935 : *Descrierea operei* (urmare) p. 5—318 ; *Lămuriri* p. 319—321, *Erata* la vol. I p. 323—324.

Opera lui Mihail Eminescu, vol. IV, Ed. Fundaţia... 1936 : *Cadrul psihic*, p. 5—161 ; *Cadrul fizic*, p. 162—218 ; *Tehnica*, p. 219—315.

Opera lui Mihai Eminescu, vol. V, Ed. Fundaţia..., 1936 : *Analize*, p. 5—311 ; *Eminescu în timp şi spaţiu*, p. 312—372 ; *Postfaţă*, p. 373—376 ; *Erata*, p. 377—383.

M. Eminescu — Poezii, ediţie întocmită şi comentată de... Editura Cultura Naţională, 1938 ; ediţia a II-a, Editura Naţională — Gh. Mecu, Biblioteca naţională, nr. 6, 1943 ; *prefaţă*, p. 5—20 ; poezii, numerotate de la 1—94, p. 21—284.

Viaţa lui Ion Creangă, Editura Fundaţiilor Regale, 1938 ; ediţia a II-a sub titlul *Ion Creangă*, Editura pentru literatură, 1964 ; altă ediţie în „Biblioteca pentru toţi" 1966 ; *Cuvînt-înainte* de Eugen Simion.

G. Ibrăileanu : *G. Călinescu — „Viaţa lui Mihai Eminescu"*, A.L.A., nr. 619, 16 octombrie 1932, p. 1.
Pompiliu Constantinescu : *G. Călinescu — „Viaţa lui Mihai Eminescu"*, *Vremea*, nr. 247, 24 iulie 1932.
Paul Zarifopol : *O biografie, în sfîrşit..* A.L.A, nr. 599, 29 mai 1932.

Al. A. Philippide : *G. Călinescu — „Viața lui Eminescu"* *Idem,* nr. 596, 8 mai 1932.

Septimiu Sever : *G. Călinescu — „Opera lui Mihai Eminescu"*, *Gînd românesc,* an III, nr 9, septembrie 1935, p. 432—438.

N. Iorga : *G. Călinescu — „Opera lui Mihai Eminescu"*, II și III, *Revista istorică* an. XXI nr. 10—12, octombrie-decembrie 1935, p. 384—386.

Al. Philippide : *G. Călinescu — „Opera lui Mihai Eminescu"*, *Viața românească,* nr. 9—11, septembrie-noiembrie 1936, p. 66—69.

Al. Dima : *În marginea „Operei lui Mihai Eminescu" de G. Călinescu, Revista Fundațiilor Regale,* an III, nr. 1, ianuarie 1936, p. 192—197.

* * * *Opera lui Mihai Eminescu,* vol. I, II și III împreună cu *Viața lui Mihai Eminescu* au fost distinse cu Marele Premiu C. Hamangiu, de 100 000 lei (indivizibil), pentru critica literară, acordat de Academia Română pentru perioada 1931—1936. Raportul pentru premiere, întocmit de I. Petrovici, a fost citit în ședința generală publică din 30 mai 1936 de Alexandru Lapedatu, președintele Academiei.

G. Munteanu : *Viața lui Mihai Eminescu, Contemporanul,* nr. 16, 17 aprilie 1964, p. 3.

Savin Bratu : *Biograful, Viața românească* nr. cit. p. 140—145.

Al. Săndulescu : *Biograful și monografistul, Revista de istorie și teorie literară,* tom 14, nr. 3—4, 1965, p. 763—775.

Pentru redactarea capitolului : *Aristarc mi-a zis : „S-a terminat ! Ești critic !"*, au fost parcurse integral următoarele periodice :

România literară, 1932—1934.

Viața românească, 1933—1934 ; 1937—1938.

Adevărul literar și artistic, 1931—1939.

Revista Fundațiilor Regale, 1936—1938 ; 1940.

Jurnalul literar, 1939.

Însemnări ieșene. 1940.

*

Principii de estetică, Editura Fundațiilor Regale, 1939 ; a doua ediție, mult adăugită, Editura pentru Literatură, 1968.

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, Editura Fundațiilor Regale, 1941.

Istoria literaturii române, compendium, Editura Națională-Gh. Mecu, 1945 ; ediția a II-a, 1946 ; ediția a III-a, cu o postfață de Al. Piru, Editura pentru Literatură, 1968.

Cartea nunţii, Editura Adevărul, 1933 ; ediţia a II-a în *Opere*, I, Editura pentru Literatură, 1965.

Enigma Otiliei, Editura Cultura Naţională, 1938 ; multe alte ediţii apar în anii din urmă, romanul fiind, dintre toate cărţile lui G. Călinescu, cel mai mult reeditat. O ediţie „definitivă" (a VI-a), cu un cuvînt al autorului, în 1960.

Bietul Ioanide, E.S.P.L.A., 1953 ; ediţia a II-a, Editura pentru Literatură, 1963 ; ediţia a III-a, în *Opere*, vol V—VI, Editura pentru Literatură, 1966.

Scrinul negru, E.S.P.L.A., 1960 ; ediţia a II-a, Editura pentru Literatură, 1963 ; ediţia a III-a, în *Opere*, vol. VII—VIII, Editura pentru Literatură, 1968.

Trei nuvele, Colecţia Contemporanul, 1948 ; altă ediţie, *Iubita lui Bălcescu*, Editura Militară, 1966.

Poesii, Editura Cultura Naţională 1937.

Lauda lucrurilor, Editura pentru Literatură, 1963 ; ambele volume au fost reeditate în *Opere*, II, Editura pentru Literatură, 1965.

Şun sau Calea neturburată, mit mongol, Editura Gorjan, 1943 ; ediţia a II-a, E.S.P.L.A., 1953.

Teatru, Editura pentru Literatură, 1965.

Kiev, Moscova, Leningrad, E.S.P.L.A., 1949.

Am fost în China nouă, E.S.P.L.A., 1953.

N. Manolescu : *Două cuvinte despre „Cartea nunţii"*, în volumul *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 54—63.

Pompiliu Constantinescu : *G. Călinescu — „Enigma Otiliei"*, *Vremea*, nr. 534, aprilie 1938, p. 25.

Şerban Cioculescu : *Enigma Otiliei*, R.F.R., nr 8, august, 1938, p. 408—411.

Ov. S. Crohmălniceanu : *G. Călinescu* în *Literatura română dintre cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru Literatură, 1967, p. 584—603.

Paul Georgescu : *Sensul clasicismului* (autorul retipăreşte cronicile despre proza călinesciană apărute în *Viaţa românească* în cursul anului 1965), în volumul *Polivalenţa necesară*, Editura pentru Literatură, 1967, p. 63—186.

D. Micu-N. Manolescu : *G. Călinescu — „Bietul Ioanide", „Scrinul negru"* în *Literatura română de azi*, Editura Tineretului, 1965, p. 163—171 ; *despre poet ibid., p. 67—78.*

S. Damian : *G. Călinescu, prozator, Viaţa românească*, nr. 9, 1964, p. 54—78 ; nr. 10, 1964, p. 82—105 ; nr. 11, 1964, p. 111—124 şi nr. 5, 1965, p. 85—101.
Şerban Cioculescu : *Lauda lucrurilor, Gazeta literară*, nr. 34, 1963, p. 7.
Victor Felea : *Lauda lucrurilor, Steaua*, nr. 10, 1963, p. 77—81.
M. Petroveanu : *Lauda lucrurilor, Viaţa românească*, nr. 11, 1963, p. 119—124.
Dumitru Micu : *„Şun" de G. Călinescu, Iaşul literar*, an V, nr. 3—4, 1953, p. 323—328.
Şerban Cioculescu : *Şun sau Calea neturburată, Viaţa românească*, nr. 6, 1965, p. 61—63.
Ion Bălu : *Dramaturgul, Viaţa românească*, nr. 6, 1965, p. 123—128.
G. Muntean : *Vocaţia teatrului, Revista de istorie şi teorie literară*, tom. 14, nr. 3—4, 1965, p. 673—689.
I. Negoiţescu : *G. Călinescu — „Şun sau Calea neturburată"*, în volumul *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, 1966, p 266—270.

★

Ecoul, 1944.
Tribuna poporului, 1944—1945.
Lumea, 1945—1946.
Naţiunea, 1946—1949.
Revista Fundaţiilor Regale, 1945—1947.
Caiet de poezie, 1946—1947.
Contemporanul, 1947—1965.
Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor, 1952—1963.
Revista de istorie şi teorie literară, 1964.

★

Limba română, manual pentru clasa I de gimnaziu ; idem pentru clasele a II-a şi a III-a ; idem pentru clasa a IV-a de liceu, Editura Naţionala — Gh. Mecu, 1947.
Jurnalul literar, 1947—1948.
Impresii asupra literaturii spaniole, Editura Fundaţiilor regale, 1946 ; altă ediţie, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
Scriitori străini, antologie şi text îngrijit de Vasile Nicolescu şi Adrian Marino, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

★

Nicolae Filimon, Editura Ştiinţifică, 1959.
Grigore Alexandrescu, Editura pentru Literatură, 1963.
Vasile Alecsandri, Editura Tineretului, 1965.

Studii și cercetări de istorie literară, prefață și note de Al. Piru, „Biblioteca școlarului", Editura Tineretului, 1965.

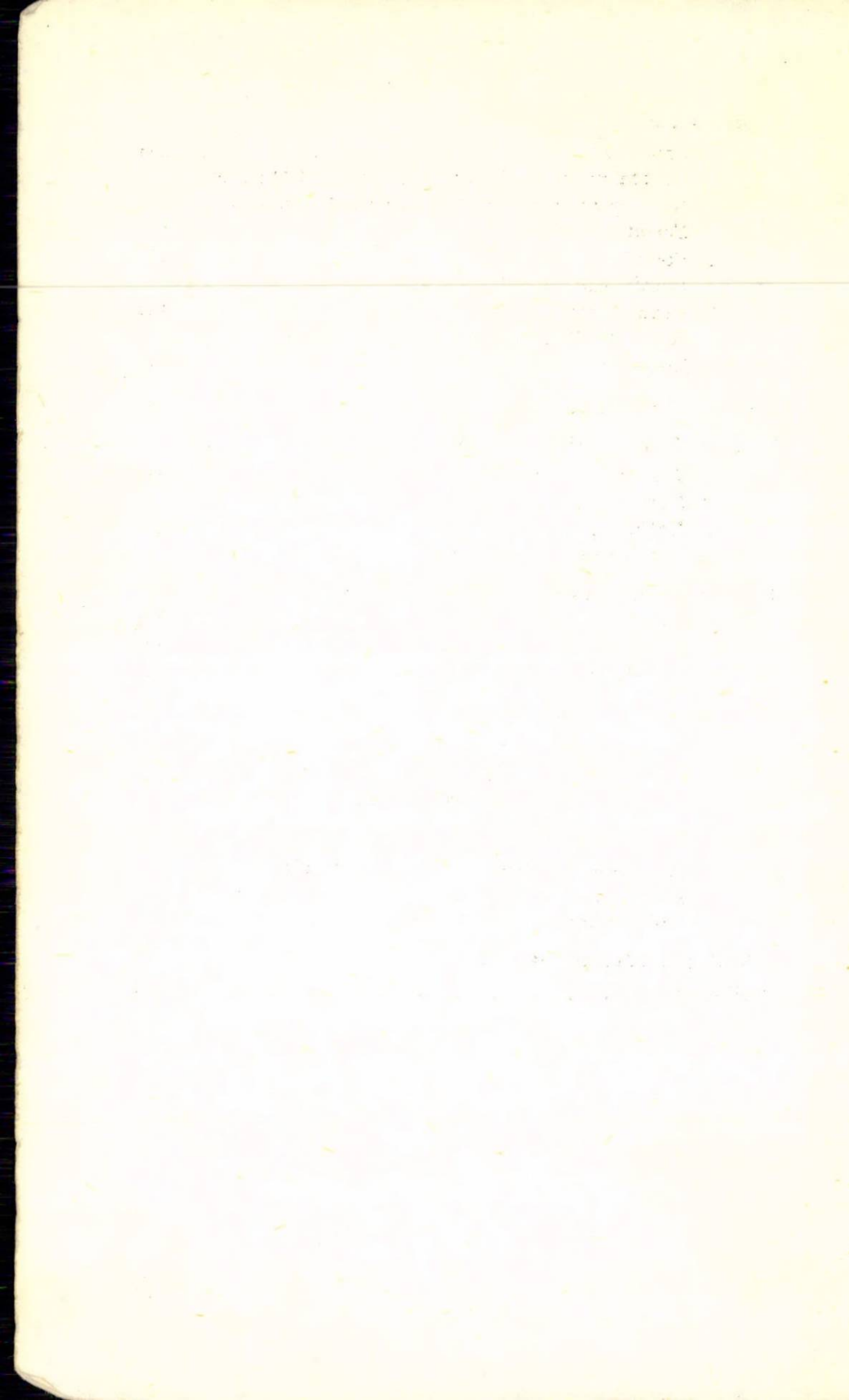
Studii și comunicări, culegere, cuvînt-înainte și note de Al. Piru, „Biblioteca școlarului", Editura Tineretului, 1966.

I. Eliade Rădulescu, text stabilit și adnotat de Al. Piru, Editura Tineretului, 1966.

Estetica basmului, Editura pentru Literatură, 1965.

Arta literară în folclor, în volumul *Istoria literaturii române*, *I*, Editura Academiei R. S. România, 1964, p. 200—229.

SUMAR



Dat la cules 11.08.1970. Bun de tipar 3.11.1970. Apărut 1970. Hîrtie A de 63 g/m². Coli editoriale 29. Coli de tipar 34,5. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R—95



Tiparul executat sub comanda nr. 749 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii“, Piaţa Scînteii nr. 1, Bucureşti, Republica Socialistă România

Ion Bălu

G. CĂLINESCU

„...Ca orice artă, critica se bizuie pe reacţiuni sufleteşti şi e obiectivă în măsura lucrării libere a subiectivităţii omului.

Părerile drepte ale atîtor oameni de treabă s-au uitat şi au rămas nedreptăţile creatoare. Căci valoarea criticei stă în penetraţiune (şi în felul acesta malitia e mai ascuţită), în descoperirea de relaţii interioare nebănuite, care uimeşte pe cititorul pînă atunci dezorientat şi-l face prieten al operei, în ciuda chiar a concluziunilor criticului. Un critic pătrunzător, inteligent, recreator de opere nu poate să fie injust chiar cînd din patimă doreşte aceasta."

G. Călinescu

Lei 20,50